الشخصية المصرية

"التطور النفسي في خمسين قرنا"

الدكتور / رفيق حبيب

الطبعة الأولى يناير ١٩٩٧

عنوان الكتاب: الشخصية المصرية والتطور النفسي فى خمسين قرنا
اسم المؤلف: د. رفيق حبيب

الناشر : مركز المحروسة للبحوث والتدريب والنشر
٤ش ٩ب المعادى - ت: ٣٧٥٢٠٣٣

المدير العام والمشرف على السلسلة : فريد زهران
صف وتنفيذ : هشام صلاح مراجعة : إيهاب غريب
الغلاف للفنان : حلمي التوني مسئول الطباعة : محمد سعيد
صباعة الغلاف: إيهاب كشمير
رقم الإيداع : ٩٧/١٩٦٩
الترقيم الدولى I.S.B.N: 977-5652-64-2

الشخصية المصرية

"التطور النفسى فى خمسين قرنا"

الفهرس

مقدمة

الصفحات التالية هى أطروحة الدكتوراه فى علم النفس، والتى قدمت لكلية الآداب جامعة عين شمس (يناير ١٩٨ ٨). وعندما أقدم هذه الدراسة الآن، وبعد تسع سنوات، فإن ذلك يدفعنى لوضعها فى سياق خبرة السنوات التالية عليها. والدراسة مقدمة فى نفس صورتها الكاملة ؛ لأنها وحدة متكاملة لا يصح تغييرها، أو تعديل بعض أجزائها.

والدافع وراء الدراسة كان – ومازال –هو محاولة فهم الشخصية المصرية ؛ لأن الأزمات تدفع الشعوب لإعادة اكتشاف ذاتها. وقد أجريت الدراسة وسط خضم حرب الهويات، حيث تعددت التيارات السياسية التى تنادى بهوية أو بأخرى ؛ ولهذا بدأت الدراسة بفروض اكتشافية، وأصبح هدفها الأساسى اكتشاف الشخصية المصرية عبر القرون.

والحقيقة أن فترة إعداد الدراسة مثلت بالفعل مرحلة اكتشاف وسياحة عميقة فى الشخصية المصرية عبر عصورها المتعددة. والكثير من اكتشافات هذه الدراسة مثل – بالنسبة لى – القاعدة التى وجهت مجرى تفكيرى ودراساتى بعد ذلك، لدرجة أن النتائج الأساسية للدراسة أصبحت تمثل حجر زاوية فى كتاباتى التالية، وعبر تسع السنوات.

والحقيقة أن فائدة الدراسة مازالت كما هى ؛ لأن السؤال حول الهوية مازال مطروحا، وبحث النخبة عن الشخصية المصرية وانتماءاتها مازال أحد مظاهر الحياة الثقافية، وأحد أدوات الحروب السياسية الراهنة، كذلك فإن هذه الدراسة تناولت الشخصية المصرية منذ ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد، وحتى سبعينات هذا القرن. ولأن الدراسة هى تحليل لمضمون الفن التشكيلى، فإن عينتها ثابتة، وقيمة نتائجها ترتبط بالتاريخ أكثر من تأثرها بمتغيرات الحاضر.

ومع هذا، فإن الدراسة تطرح أبوابا للتطوير ؛ لأنها – فى جوهرها – تحاول اكتشاف طرقا ومناهج ورؤى جديدة، فهى دعوة لتطوير المنهج والنظرية العلمية.

وعندما أنظر للدراسة الآن، أكتشف أنها أشارت للطريق ولم تكملـه، وهو الطريق الذى أكملت فيه اكتشافات أخرى أكدت لى أن الدراسة طرحت السؤال الصحيح.

ففى الدراسة طرح لمشكلة تحيز المنهج والنظرية العلمية، فى الدراسات عبر الحضارية، حيث يتضح أن دراسة الشخصية المصرية تحتاج إلى تطوير رؤية وأساليب ملائمة، والخروج من تحيز المفاهيم الغربية ؛ ولذلك فإن الدراسة طورت المنهج من حيث تعديل مفاهيم السمات التى تقاس عليها الشخصية ؛ فتغيرت بذلك تكوينات السمات، من خلال اللجوء إلى تكوينات صغرى غير مركبة.

ومن خلال قائمة من السمات أكثر مرونة، أتيح للدراسة تقديم صورة الشخصية المصرية واكتشافها، وبهذا تحقق تقليل أثر التحيز الحضارى على مفهوم سمات الشخصية ولكن ظلت المفاهيم العلمية المستمدة من التراث الغربى ، وامتداده العربى ، تقدم معانى متحيزة للنموذج الغربى ، مما أعطى للشخصية المصرية معانى سلبية ، لذلك يمكن أن نغير أسماء السمات ونعرفها بصورة متعاطفة مع مفاهيمنا ، وسنجد أن صورة الشخصية تعطى انطباعا آخر.

الجانب الآخر – وهو الأهم – أن الدراسة تحتوى على مجموعة لسمات المضمون، ومجموعة أخرى لسمات الأسلوب، وهى بذلك تقيس "مضمون" السلوك و"أسلوبه".

والحقيقة أن جانب المضمون يمثل ركيزة أساسية فى اكتشاف الشخصية المصرية ؛ لأنه أضاف بعدا قيميا على صورة الشخصية، وفى هذا الجانب فإن الفروق الحضارية تظهر بوضوح ؛ لأن النمط الغربى يكشف عن نفسه فى "أسلوبه"، أما النمط العربى الإسلامى فيكشف عن نفسه فى "مضمونه".

وهذا التناول المستخدم فى الدراسة – فى ظنى – هو الذى كتب لها أن تقدم اكتشافا مقبولا للشخصية المصرية ؛ لأنه أظهر الشخصية من خلال رؤية متلائمة معها، حيث إن المضمون يظهر "العمق"، والأسلوب يترجم هذا "العمق" فى مظاهر خارجيةولذلك نلاحظ أن سمات الأسلوب هى التى أعطت بعض الانطباعات السلبية عن الشخصية المصرية ، فى حين أن سمات

المضمون أعطيتها انطباعات ايجابية. مما يؤكد أن سمات الأسلوب في مفاهيمها كانت الأكثر تحيزا للنمط الغربي.

ومن جانب آخر، فإن الدراسة اعتمدت على قياس الشخصية في الموقف، وجعلت لقياس الموقف نفس أهمية قياس الشخصية (السلوك). وهذا المنحى أدى إلى اكتشاف "المعنى" بدلا من "النمط"، فالمعنى هو جوهر المضمون، والنمط هو محصلة "الأسلوب". لذلك فإن قياس السلوك حسب الموقف أدى إلى معرفة "معنى" السلوك في الموقف، وأيضا "مغزى" السلوك على الموقف.

ونظن أن هذه الرؤية أثرت كثيرا على النتائج بأن جعلتها أكثر قدرة على اكتشاف "المصرية"، وجعلت النتائج أبعد من أن تكون إعادة إنتاج للنمط الغربي على الشخصية المصرية. وبهذا تكامل هذا الأسلوب في القياس مع مجموعة السمات الخاصة بالأسلوب والمضمون، لتصبح أدوات البحث أكثر قدرة على اكتشاف "مضمون" الشخصية المصرية، على أن تكون بحثا عن "نمط" الشخصية المصرية، والفرق هنا : أن "المصرية" تنتمي لحضارة القيم وليس لحضارة نمط الحياة الغربية ولذلك نتصور أن الدراسة اكتشفت المصرية رغم أن مفاهيم السمات في التحليل الأخير ، تنتمي للتراث العلمي الغربي.

وبهذا تعد الدراسة بمثابة خطوة في اتجاه إبداع علوم اجتماعية من داخل المنظومة الحضارية الخاصة بنا ؛ لأن العلم ليس مطلقا، ولكنه إبن لحضارته، ونعني بذلك أن دراسة حياتنا يجب أن تنبع من رؤية علمية ملائمة لثقافتنا، وهو ما يجعل الرؤية العلمية قادرة على اكتشاف "خصائصنا" وتقديم تصورات تصلح "لمستقبلنا". وعلى سبيل المثال ، فإن إعادة تعريف السمات من خلال ثقافتنا سوف تكشف المصرية بشكل أفضل.

كذلك فإن الدراسة الحالية أظهرت أن استخدام المفهوم العلمي الغربي كما هو يؤدي إلى تشويه صورة الحضارات الأخرى، وهو ما ظهر في سمات الشخصية بوصفها مفاهيم غربية ينادي العلم الغربي بعالميتها ؛ لأن استخدام هذه المفاهيم كما هي كان سيؤدي إلى إغفال جزءا من تكوين الشخصية سوف يصعب رؤيته، وإن أدى رغم ذلك إلى إلصاق معنى سلبيا

لبعض جوانب الشخصية، رغم أنها تمثل جوانب إيجابية في فهمنا الحضارى.

لهذا، أظن أن هذه الدراسة هي دعوة لاكتشاف الشخصية المصرية، وهي دعوة أيضا لإبداع علما اجتماعيا عربيا يعبر عن خصوصيتنا الحضارية، ويساعد على اكتشاف واقعنا.

وفي الدراسة ركن هام – أظنه الأهم – لأن مجمل نتائج الدراسة أوضحت أن ملامح الشخصية المصرية فى معظمها مستمرة عبر كل هذه القرون، وأن المصرية هي "الفرعونية" و"القبطية" و"العربية الإسلامية". وأظن أن أهم ما قدمته الدراسة يكمن فى اكتشاف أن الفرعونية يمكن اعتبارها بحق الجذور التاريخية، أو المرحلة التاريخية الأولى للعربية الإسلامية، وأن النمط الفرعونى وذلك العربى من جذر واحد، ولهما ملامح واحدة.

كذلك أوضحت الدراسة أن اليونانية والرومانية لم تكن إلا استعمارا دخل مصر وخرج منها، ولم يكن منها، ولم تنتم له. كذلك، فإن اليونانية والرومانية تمثلان نمطا مختلفا تماما عن الفرعونية، مما يؤكد أننا لسنا شرق أوسطيين، ولا ننتمي للبحر المتوسط كما قيل، ولكننا عرب، ونمثل الجذر الأول للثقافة العربية الإسلامية، وهو : الفرعونية، ويؤكد ذلك أننا نعيش فى محيط حضارى متجانس يمثل تجربة ممتدة عبر التاريخ أظهرت نفسها فى إبهار فرعونى، وإنجاز عربى إسلامى. ويتضح من ذلك أن مكونات الشخصية المصرية هى مراحل فى تاريخها، لنفس الحضارة، ونفس القيم، والملامح، وأن النتاج النهائى هو خلاصة الاستمرار عبر العصور، مع تميز كل عصر فى حدود لا تنفى التواصل، بل تؤكده. كذلك أوضحت النتائج أن الشخصية المصرية، أو ذلك التكوين الحضارى الفرعونى / العربى الإسلامى، يعد تكوينا قويا يتميز بالاستمرارية العالية، وبالقدرة على التصدى لأية مكونات ثقافية مغايرة.

كما ظهر من الدراسة أن التجانس الفرعونى / العربى الإسلامى، قد يكون المفسر الأول لمسألة الفتح العربى، والتزاوج المصرى / العربى ؛ لأن العربية الإسلامية جاءت من نفس الجذر الثقافى الفرعونى، لذلك تكاملت،

ودخلت المنطقة كلها فى مرحلة حضارية جديدة، تلاءمت مع جذورها التاريخية.

تلك هى بعض الملاحظات حول الدراسة، والتى تجعلها فاعلة الآن ؛ لأنها مازالت تطرح إجابات عن أسئلة هامة، كما أنها تشمل - ضمنا - دعوات لآفاق جديدة فى الدراسة والبحثأقدمها للقارئ لاقتناعى بأهمية المحاولة فى حد ذاتها ، ولأنها تدفع الأخرى للمحاولة ، رغم إختلافى مع بعض صياغاتها وتفسيراتها ، التى تأثرت فى النهاية بالعلم الغربى ، الذى يدرس فى جامعاتنا ، ويمثل السياق المفروض على طلاب العلم فى بلادنا.

لذلك أعتبر أن هذه الدراسة هى محاولة للخروج من التبعية العلمية ، ولكنها بداية محاولة ، أنجزت خطوات عبر صفحات الدراسة. وأنجزت أنا خطواتها التالية فى كتابات ودراسات لاحقة.

ولا يفوتنى أن أسجل شكرى لأستاذى الدكتور محمود أبو النيل (المشرف على الرسالة) لما كان له من دور أصيل فى ارتياد البحث لمجال تحليل مضمون الفن التشكيلى، وهو حقل جديد مازال يحتاج لجهود أخرى.

كما أسجل شكرى لزوجتى إلهام، التى تحملت عبئا يلازم هذا النوع من الدراسات التى تستغرق الوقت والعقل.

وإليك عزيزى القارئ، أدعوك لتحمل مشقة القراءة ؛ لتشارك مع الصفحات هموم اكتشاف مصر، واكتشاف علم يعبر عنها، وعن إبداع أبنائها.

د. رفيق حبيب
نوفمبر ١٩٩٦

الفصل الأول

أهمية البحث ومجاله

ليس من الجديد أن نتساءل عن ماهية الشخصية المصرية؛ فالسؤال قديم، وكثيرا ما تكرر، ونجد لدى الباحثين والكتاب العرب - وحتى الأجانب - العشرات من الدراسات والبحوث. ومع هذا يظل السؤال ملحا، والحاجة للإجابة أشد الحاحا.

ولكن، لماذا نبحث عن شخصية المصرى ؟ إنه الاهتمام، والنظرة الجادة والعلمية للحاضر، والتطلع للمستقبل. فالاقتراب من شخصية المصرى ليس تعبيرا عن حب الاستطلاع، وإن شمله، بل هو اهتمام بمصير، أى اهتمام بالحاضر والماضى من أجل المستقبل. وحتى فى الدراسات الأجنبية عن الشخصية المصرية والتاريخ المصرى، نجد الاهتمام بمصر والاعتراف الضمنى بأهميتها. فأيا كانت أهداف الباحث الأجنبى، فهى تشير فى النهاية إلى اقتناعه الأكيد بأهمية مصر على خريطة العالم.

من هنا ينبع التساؤل، وتنبع أهمية البحث. فعندما ننظر للمستقبل، ونحاول صنع مستقبل لمصر، نجد لزاما علينا أن نعرف الماضى : ماذا حدث ؟.. ولماذا ؟ ومفتاح الماضى هو الحاضر، فالحاضر هو النتيجة الحتمية للماضى. هكذا ننظر وندرس، نتأمل الحاضر لنعرف مشكلاته ؛ فنعود للماضى لنعرف كيف ظهرت المشكلات.. ولماذا ؟ ثم ننظر للمستقبل لنخطط لما نريده لمصر.

وليس من الصعب أن نحصر مشكلات الحاضر، فلقد أصبحت حديث الجميع من كتاب وعلماء وعامة الشعب. فالسلبية، والتكاسل، وضعف الانتماء القومى.. وغيرها، تظهر على السطح كبعض من المشكلات الأساسية. وإذا أردنا أن نحدد نتيجه علمية، تؤكد وجود مشكلات نعانى منها، فسنجد - باختصار - أننا كنا فى الماضى فى الطليعة (من العالم الأول) فأصبحنا من العالم الثالث.

ويرى جمال حمدان (١ : ٣٤ -٣٥ جـ١) أن مصر.." تجمع بين الأضداد والمتناقضات بقدر ما أنها تجمع بين أطراف متعددة غنية وجوانب كثيرة خصبة وثرية، بين أبعاد وآفاق واسعة، بصورة تؤكد فيها "ملكة الحد الأوسط" وتجعلها " سيدة الحلول الوسطى"..."

تلك هى إشكالية الشخصية التى تجمع بين المتناقضات – أو التى تبدو كذلك – فهى التقدم أحيانا، والتأخر أحيانا. وعبر آلاف السنين تطرح الشخصية المصرية العديد من علامات الاستفهام. ومن هنا يقوم البحث الحالى ويكتسب مبرراته، وتتبع أهمية دراسة الشخصية المصرية من منظور تطورى ؛ لكى نستطيع أن نتابع بناءها النفسى منذ فجر تاريخها حتى الآن. فمن خلال التطور النفسى للشخصية المصرية يمكن أن نرى تفاعلها مع التقدم والتأخر، مع الاستقلال والاستعمار، مع الحضارات الوافدة والحضارة الأصلية.

الطابع القومى

يمكننا أن نتناول مشكلات المجتمع بالعديد من الطرق والجوانب، ومنها الطابع القومى، فهو البوتقة التى تنصهر فيها كل الأحداث والعوامل، ليأتى الطابع القومى السائد فى المجتمع بمثابة محصلة التفاعلات المتعددة عبر الماضى. وفى هذا البحث سنتناول مشكلات المجتمع من خلال دراسة الشخصية المصرية، أى : الطابع القومى للمصرى.

ويمثل الطابع القومى كل ماهو مشترك وشائع فى المجتمع، أى : العوامل المشتركة للبناء النفسى والاجتماعى لشخصيات الأفراد التى تكون المجتمع. وهناك العديد من العناصر التى تمثل عاملا مشتركا فى المجتمع.. واللغة تمثل أحد هذه العوامل المشتركة. فمن خلال أسلوب ومفردات اللغة تحدد العديد من المفاهيم والمعانى السائدة فى المجتمع، كما تحدد طرائق التفكير. فمعظم الكلمات والتعابير اللغوية لها دلالة نفسية بالنسبة للمجتمع ، فهى تحدد مفهومه تجاه واقع أو سلوك معين (انظر : ٢، و٣، و١٢٨ ، و١٢٩). وامتدادا للغة، نجد الرموز والإشارات بمثابة جانب آخر يكشف ماهو مشترك فى سلوك وتفكير المجتمع. ويناقش نبيل صبحى حنا (٤: ١٥٧–٢٢٨) أحد الجوانب الهامة للرمز، وهى الخاصة بجسم الإنسان – أى البعد الفيزيقى – من حيث تكوينه وإشاراته وحركته ورائحته. ويتضح من هذه الدراسة أن التعبيرات الفيزيقية الحسية لها دور كبير فى صياغة وتحديد المضمون الاجتماعى للموقف، من خلال ما لهذه التعبيرات من معان شائعة

فى المجتمع. وامتدادا للغة والرموز والإشارات، نجد العادات اليومية، مثل عادات الطعام (انظر:٥).

تلك كانت بعض جوانب الطابع القومى، وهى فى الحقيقة تمثل الظواهر العامة الخاصة بالطابع القومى، أى التى يظهر من خلالها، وهناك العديد من الظواهر الأخرى، مثل النظم الاجتماعية بكل ما فيها من عادات وتقاليد ومعتقدات. ويلاحظ فى النظم الاجتماعية وجود فروق بينها داخل المجتمع الواحد (قارن مثلا :٦، و٧)، وأيضا نجد فروقا داخل المجتمع الواحد عبر الزمن (قارن مثلا : ٨ ، و٩، و١٠) وهذه الفروق قد تشير فى الحالة الأولى إلى الثقافات الفرعية، وفى الحالة الثانية إلى تغير الطابع القومى عبر الزمن. ولكن هناك احتمالا آخر جديرا بالاهتمام وهو أن تكون هذه الفروق فى مستوى الشكل وليس الخصائص، فاللغة والرموز والنظم الاجتماعية لا تمثل الطابع القومى، بل تدل عليه، فهى ليست الطابع القومى، بل هى إحدى نتائجه أو لزوماته. أما الطابع القومى للشخصية فهو المعنى والدلالة الكامنة فى هذه الظواهر.

وفى إحدى دراسات الطابع القومى، قارن الباحث بين عدد من القوميات (الإنجليزية، والألمانية، والفرنسية، والإيطالية، والروسية، والأمريكية) وتوصل إلى وجود تشابه كبير بين الطابع الإنجليزى والأمريكى، وقد علل ذلك بسيادة الفكر الكلفنى البروتستانتى، كما وجد تشابها أقل بين الطابع الفرنسى والإيطالى ، وقد يعلل ذلك بسيادة تأثير التقاليد الكاثوليكية واللاتينية (١٣٠ : ٢١٥). ولعل هذا المثال ينقلنا من مستوى إلى مستوى أعمق فى مفهوم الطابع القومى، حيث يتضح أن تكون الطابع القومى مرهون بوجود عوامل قوية عامة تؤثر على مجتمع كامل، أو أكثر، ويظهر هنا أن من أهم هذه العوامل : الدين، أو الفكر الدينى.

وربما يبدو أن هناك تعارضا بين القول بوجود اختلاف داخل المجتمع الواحد (الثقافات الفرعية) أو بين المجتمع عبر الزمن (التطور)، والقول بوجود تشابه بين القوميات، ولكن هذا التعارض ليس حقيقيا. فإذا نظرنا لحياة كل إنسان، سنجد أنها حالة فردية خاصة، وإذا نظرنا لتاريخ تكون كل مجتمع (انظر : ١٣١)، سنجد أن كل مجتمع يمثل حالة فردية. فهناك دائما قدر من التشابه والاختلاف، والاختلاف يظهر فى السمات

النوعية الصغرى (أى فى الجزئيات والتفاصيل) بدرجة واضحة، والتشابه يظهر فى السمات والأنماط العامة (أى فى العموميات) بدرجة واضحة.

وفى هذا المجال، يجدر بنا فى البداية أن نتعرض باختصار لبعض القضايا المنهجية والنظرية التي تؤدى إلي إظهار التشابه والاختلاف بدرجة أو أخرى ؛ فالمنحى النظرى والمنهجى للباحث يمثل أهم المحددات التى تؤثر على مايصل له من نتائج عن ماهو مشترك أو خاص بين الأفراد والمجتمعات، وفى هذا الصدد يمكن أن نوجز التوجهات النظرية الآتية :

١- منحى التحليل النفسى بمدارسه المختلفة، حيث الأهتمام بالعمليات والديناميات النفسية. وهنا نجد الاهتمام منصبا على الحالة الفردية بكل خصوصياتها، ومن خلال هذا الاهتمام يحاول الباحث الوصول إلى السمات أو العناصر المركزية فى تكوين الإنسان عامة (انظر مثلا : ١٣٢، و١٣٣، و١٣٤، و١٣٥، و١٣٦).

٢- هناك – أيضا – علم النفس الإنسانى، وهو يماثل التحليل النفسى من حيث الاهتمام الواضح بالفرد، والحالة الفردية، ثم محاولة الوصول إلى سمات أو مكونات أو عمليات عامة تميز الإنسان عامة (انظر مثلا : ١٣٧، و١٣٨ ، و١٣٩).

٣- من الجانب الآخر، نجد المنحى التجريبى القياسى، وهو لايهتم بالحالة الفردية، بل يأخذ منحى جمعيا، فيركز فى دراساته على أعداد كبيرة من العينات بحثا عن الخصائص والسمات النفسية العامة والأساسية (انظر مثلا : ١٤٠، و١٤١، و١٤٢، و١٤٣).

٤- ويوجد منحى آخر أساسى وهو : المنحى التجريبى الاجتماعى، وهو لايركز على سمات شخصية الفرد – سواء ماهو خاص بفرد واحد، أو ماهو عام بالنسبة لجماعة أو للإنسان عامة – ولكنه يركز على خصائص وسمات الموقف المحيط بالإنسان، أى : سياق سلوك الإنسان. وهذا المنحى يحاول الوصل إلى العوامل الموقفية التى تؤدى إلى ظهور سلوك ما (انظر مثلا : ١٤٤، و١٤٥، و١٤٦، و١٤٧، و١٤٨ ، و١٤٩).

ويرى كوك (٦:١٥٠-١٠) أن هذا الاختلاف والتنوع بين النظريات ينتج من ثلاثة جوانب هى :-

١- اختلاف جوانب الشخصية التى تتناولها كل نظرية.

٢- اختلاف مستويات التحليل (من ماهو ظاهر على السطح - إلى ماهو كامن فى أعماق الشخصية).
٣- اختلاف الغرض من النظرية وهل هو القياس أم علاج الأمراض..إلخ.
ويحاول كوك أن يقارن بين المناحي النظرية بأسلوب يظهر التشابة بينها. وفى هذا يركز على عنصرين هما : الجوانب ومستوى التحليل، فمثلا : نجد أن الخصائص المزاجية تتساوى مع عناصر اللاوعى فى التحليل النفسى من حيث العمق (مستوى التحليل)، ولكن تختلف فى أن كلا منها يمثل جانبا للشخصية. فى حين نجد أن العادات المتعلمة والخصائص المزاجية تمثل جانبا واحدا فى الشخصية، ولكنها تختلف فى مستوى التحليل، حيث إن الأخيرة أكثر عمقا من الأولى. فإذا أخذنا جانب الخصائص المزاجية، نجد أنه يبدأ بالمستوى البيولوجى، ثم الخصائص المزاجية، ثم العادات المتعلمة، ثم السمات والعوامل. ويرى كوك (١٥٠) أن هناك ثلاثة جوانب أساسية هى الجانب الواقعى (مثل التحليل النفسى)، والجانب الظواهرى (مثل علم النفس الإنسانى)، والجانب البيولوجى (مثل نظرية أيزنك وبافلوف).

وكل هذه المستويات والجوانب تدخل فى نطاق الشخصية، ولكن هناك النظريات الموقفية، التى تهمل جانب الشخصية وتؤكد على عوامل ومتغيرات الموقف. وهناك جدل نظرى مستمر بين أصحاب الاهتمام بالشخصية وأصحاب الإهتمام بالموقف، ويظهر من هذا الجدل أهمية تناول كلا العنصرين معا، وهو ما تؤكده العديد من البحوث (على سبيل المثال : ١٥١، و١٥٢، و١٥٣، و١٥٤، و١٥٥، و١٥٦، و١٥٧، و١٥٨).

من خلال ماسبق يمكن أن نحدد الإطار النظرى للبحث الحالى، حيث نجد أنه يقوم على:
١- التركيز على السمات العامة (مستوى التحليل العام) دون التكوينات النوعية الداخلية (مستوى التحليل الأعمق).
٢- تناول طائفة متنوعة من السمات المزاجية والمعرفية والاجتماعية.
٣- الاهتمام بدراسة التفاعلات، بجانب الاهتمام بالوصف العام.
٤- دراسة الشخصية واستدلال درجتها (قياسها) من خلال تحديد الموقف، أى عزل أثر الموقف على السلوك، ثم قياس أثر الشخصية عليه.

وإذا كنا ندرس الشخصية وبالتالى الطابع القومى من خلال السمات العامة، فيجب أن ننظر إلى أحد التجارب الهامة فى هذا المجال ؛ فمن خلال نظرية أيزنك، قام هو وزملاؤه وعدد من الباحثين بدراسة مدى عالمية هذه النظرية، وتركز نظرية أيزنك علي وجود بعدين (أى سمات شديدة العمومية) أساسيين فى الشخصية : الانبساط ، والعصابية. ويفرض أن مفهوم وتكوين البعدين له صفة العالمية. وهذا يعنى أن تكوين السمة وما تشمله من خصائص لا يتغير من حضارة إلى أخرى، وإن كان ذلك لا يعنى عدم وجود فروق كمية بين حضارة وأخرى على أى بعد منهما.

وقد أجرى على أبعاد أيزنك عدد من الدراسات العبر حضارية لمقارنة نتائج العينة الإنجليزية بعينات أخرى من حضارات مختلفة منها : المصرية (١١، و١٥٩)، والأسترالية (١٦٠)، واليوغوسلافية (١٦١)، واليابانية (١٦٢، و١٦٣) والبرازيلية (١٦٤)، والسعودية (١٢). وفى معظم البحوث أمكن استخلاص أبعاد أيزنك، ولكن بعد تغيير بعض البنود أو حذفها، أى وجدت هذه الأبعاد ولكن ليس بصورة متطابقة مع ماوجد فى الحضارة الإنجليزية.

يعلق صفوت فرج وأحمد خيرى حافظ (١٢ : ٤١) على هذا بأن نتائجهما على العينة السعودية ".. توحى بدور واضح للعوامل الحضارية والاجتماعية فى تشكيل نمط الشخصية بما ينعكس بشكل مباشر على صدق المقاييس المستخدمة فى الدراسات المختلفة فى مجتمعات غير تلك التى صممت فيها".

وهذه المشكلة تعنى – باختصار – أن عند مقارنة أكثر من حضارة قد نجد فروقا لا فى درجة كل منهما على السمة، بل فى تكوين السمة نفسها، أى فروقا حضارية فى المفهوم السيكولوجى. ولهذا فعند تحديد مفاهيم السمات فى هذا البحث سوف نراعى تطبيق عدد من القواعد :

١- استخدام المفاهيم البسيطة التركيب، أى التى لاتتكون من أكثر من عنصر.

٢- استخدام المفاهيم التى تمثل خصائص سيكولوجية على درجة عالية من النقاء – على الأقل نظريا – أى التى لا تحمل معانى اجتماعية خاصة بحضارة محددة.

٣- استخدام المفاهيم التى تصف وتشرح خصائص السلوك دون أن تكون محملة بدلالات موقف معين، أى تكون خصائص سيكولوجية عامة يمكن أن تظهر فى أكثر من موقف.

وهذه القواعد لا تمثل حلا لمشكلة التحيز الحضارى للمفاهيم العلمية السيكولوجية، بقدر ماهى محاولة لتقليل أثر المشكلة. والهدف النهائى لمثل هذه القواعد هو الوصول إلى سمات بسيطة لها تكوين سيكولوجي خالص، أى سمات لا تتكون بدورها من عدد من السمات الأصغر التى قد تختلف ارتباطاتها ببعضها من حضارة لأخرى ؛ لأن هذا الاختلاف من شأنه أن يؤدى إلى اختلاف مفهوم السمة وتكوينها، وأيضا سمات تمثل خصائص نفسية غير متحيزة حضاريا. فإذا كانت السمة تقوم على مفاهيم اجتماعية لها جاذبية فى حضارة ما، فإن استخدامها فى حضارة أخرى تكون فيها سمة غير جذابة سوف يؤدى إلى تغير تكوين السمة ومفهومها.

تناولنا الاختلاف والتشابه بين الأفراد والجماعات والمجتمعات من ناحية بعض القضايا المنهجية ، وسنحاول الآن الاقتراب من هذه القضية من خلال البحوث والدراسات التى تناولت الفروق بين الجماعات والمجتمعات. ويلاحظ - أساسا - أن الفروق التى نعنيها هى فروق كمية، أى لا نعنى بوجود فروق أن هناك سمة توجد في مجتمع ولا توجد فى آخر، بل توجد فى كل منهما ولكن بدرجة مختلفة، أى أن السمة وتعريفها ومضمونها توجد فى كل حضارة، ولكن بدرجات مختلفة، وهذا صحيح بقدر ما تكون السمات ومفاهيمها غير متحيزة حضاريا. وهناك ثلاثة مستويات للفروق التى يمكن أن تظهر فى أى سمة نفسية، وهى :

١- فروق فردية، أى بين الأفراد.
٢- فروق بين الجماعات داخل المجتمع الواحد.
٣- فروق بين المجتمعات، أى بين الطباع القومية.

ولكل مستوى من هذه المستويات أسباب رئيسية تؤدى إلى ظهور هذه الفروق، فمثلا:

١- تنتج الفروق الفردية من اختلاف البناء البيولوجى وبناء البيئة المحيطة بكل متغيراتها : من خلال العوامل التى تؤثر على الفرد

خاصة (مثل أسرته)، وليس من خلال العوامل العامة (مثل النظام السياسى).

٢- تنتج الفروق بين الجماعات من اختلاف البيئة المحيطة بكل جماعة : من خلال العوامل التى تخص جماعة دون الأخرى، وليس من خلال العوامل العامة الشاملة للمجتمع.

٣- تنتج الفروق بين المجتمعات (أو الطباع القومية) من خلال اختلاف العوامل الرئيسية والشائعة فى كل مجتمع عن الآخر، مثل : النظام السياسى، والاقتصادى، وأسلوب التنشئة السائد... إلخ.

ويلاحظ أن العامل البيولوجي يظهر بوضوح فى الفروق الفردية، حيث يفرض أن التكوينات البيولوجية المختلفة توجد فى جميع المجتمعات، وإن كان هذا غير صحيح دائما، حيث نجد فروقا بيولوجية بين المجتمعات، تلك الفروق التى ترتبط بجغرافية المجتمع ومناخه، مثل اللون، والعوامل البيولوجية التى من شأنها أن تميز بين فرد وآخر - مثلا فى مستوى الاستثارة فى الجهاز العصبي - لا تظهر بصورة نقية تماما، فالعامل البيولوجي يمثل الحد، بمعنى أن البناء البيولوجى للفرد يضع الحدود التى تظهر من خلالها شخصيته، ولكن لا يحدد التفاصيل، فمثلا : يتضح فى عدد من البحوث أن الحضارة تؤثر على التعبير عن السلوك الجنسى (١٦٥،٣٢٥، ٣٢٧) بمعنى أن العامل البيولوجى يكون الأساس والحدود، ولكن العوامل الحضارية تشكل السلوك الظاهر وأسلوبه.

ويعرف إنكلس وليفنسون: (١٦٦ : ٤٢٨) الطابع القومى بأنه "أنماط وطباع الشخصية ذات الثبات النسبى الشائعة (المنوالية) بين أعضاء المجتمع الراشدين". ويحتل مفهوم الشيوع جانبا هاما فى الطابع القومى، فإذا وجدنا فى المجتمع اختلافا فى سمة مابين جماعات هذا المجتمع، فإن درجة هذه السمة التى تعد جزءا من الطابع القومى هى درجة السمة لدى الجماعة الأكبر عددا، أى الدرجة السائدة، وبمعنى آخر : هى متوسط درجة السمة لدى هذه الجماعات.

وهناك اتجاه علمى آخر يستحق أن نتوقف لدراسته، حيث يعرض بوك: (١٦٧: ١٨ ٥ -٢٤٠) لثلاثة مناح لدراسة العلاقة بين الشخصية والحضارة وهى :

١- المنحى المادى : ويرى شرح السلوك والطباع من خلال مفهوم الطبقة والمستوى الاقتصادى الاجتماعى.
٢- منحى المكانة : ويرى أن السلوك والطباع تتحدد من خلال المكانة الاجتماعية للفرد فى البناء الاجتماعى، وأن الفروق بين الجماعات تنتج من خلال التربية.
٣- المنحى التفاعلى : ويركز على الموقف والوضع الاجتماعى، ولكنه يرى أن الذات هى ناتج اجتماعى ؛ فهى تتكون وتتشكل وتتغير من موقف إلى آخر.

ويرى بوك (١٦٧ :١٨ ٥) أن هذه المناحى تتفق فى أنها تنسب الصفات السيكولوجية للجماعات أو الطبقات أو الأدوار الاجتماعية، ولا تنسبها لمجتمع بأكمله، أى أنها تؤكد على وجود طابع عام للجماعة أو الفئة أو الطبقة، ولا تؤكد على وجود طابع قومى عام.

وليس من السهل تأكيد هذه النظرة باختلاف مناحيها، إلا من خلال دراسة متأنية لأكثر من مجتمع وللجماعات المكونة له، ولكن النظرة السابقة تطرح أفكارا مفيدة، فهى تؤكد على أن التشابه ينبع من وجود سياق اجتماعى واحد يعيش فيه مجموعة أفراد، وبالتالى يتشابهون فيما بينهم، كما تعنى النظرة السابقة أن الطابع القومى للمجتمع، هو - غالبا - الطابع النفسى لفئة أو جماعة أو طبقة تتميز بأنها تشمل الغالبية العظمى من المجتمع، وبالتالى تكون الجماعة الممثلة للمجتمع.

ولكى نتعرف على حدود الطابع القومى ودلالته وبعض سماته فى الشخصية المصرية، سوف نعرض لبعض الدراسات التى تظهر فروقا داخل المجتمع المصرى، ثم نتناول دراسات أخرى تقارن بين الشخصية المصرية وطباع قومية أخرى : أى نبدأ بالفروق داخل المجتمع، ثم الفروق بين المجتمع المصرى والمجتمعات الأخرى.

وفى داخل المجتمع المصرى نجد اختلاف أساليب التربية بين الحضر والريف، وتظهر الفروق فى أساليب الثواب، والفطام، والموضوعات التى تناقش مع الأبناء، وقضاء وقت الفراغ، ومعاملة الابن المراهق، فى حين لاتوجد فروق فى التدريب على الإخراج، وأساليب العقاب، وتحديد

الصفات المرغوبة فى الأبناء، ورفض أسئلة الأبناء فى الموضوعات الجنسية (١٣: ٢١٩– ٢٢٨).

وفى مجال الشخصية، نجد فروقا بين تلاميذ واحة سيوة عن تلاميذ القاهرة، حيث ترتفع درجة تلاميذ واحة سيوة فى اتجاه عدم الاتزان الانفعالى، والقابلية للاستثارة، والجدية، وضعف الأنا العليا، والخجل، والميل للشعور بالإثم، وضعف التكوين العاطفى نحو الذات، وقوة التوتر العاطفى (١٤ : ١٦٠). كما نجد أن أبناء المدن أكثر تطرفا (وتوترا) من أبناء الريف وأبناء المراكز (المدن الصغرى) (١٥ :٣٥٤). بجانب هذا نجد أن شخصية البدوى لها مميزات خاصة تختلف عن تلك فى الريف أو فى المدينة، كما توجد اختلافات فى الشخصية البدوية من مجتمع بدوى إلى آخر (انظر : ١٦).

ويظهر من تفاعل البيئة الاجتماعية مع البناء النفسى للفرد اختلاف تأثير كل بيئة على القدرات الإبداعية، فنجد – بالنسبة للاناث – أن نمو الإبداع فى سوهاج يأخذ درجة أقل منه فى بنها، والأخيرة لها درجة أقل من القاهرة بشكل يوحى بأن المستوى الحضرى يمثل بعدا متصلا متدرجا كميا (١٧ :١١٠– ١١١).

فى مجال الأيديولوجية السياسية والاجتماعية، وجد ارتفاع فى درجة التحرر لدى العمال عن الفلاحين، ويقصد هنا التحرر الاشتراكى (١٨ : ٤٩٠–٤٩١) ، وتشير هذه النتيجة إلى اختلاف بيئة كل فئة، وتأثر الشخصية بالمهنة والظروف التى تعيشها.

وفى مجال الأسرة، نجد أن كل طبقة لها ملامحها الخاصة، ولها قواعدها، ونظامها (انظر :١٩) كما يتضح وجود فروق فى الاتجاه نحو تنظيم الأسرة، وفروق فى تأثير وسائل الإعلام بين سكان "قبلى" وسكان "بحرى"، باعتبار قبلي – بحرى يمثل بعدا حضاريا (٢٠: ٣٠٢–٣٢٥).

وفى دراسة أخرى وجدت فروق فى سمات الشخصية على عينة من الإناث بين ثلاث مدن هى سوهاج وبنها والقاهرة، وهى تمثل على التوالى متصلا للمستوى الحضارى من الأقل إلى الأعلى، ويمثل أسلوب التنشئة متغيرا وسيطا فى هذه العلاقة (٢١ : ٣١٧ –٣٢٥).

ومن خلال هذه الدراسات، تظهر بعض العوامل والأسباب التي من شأنها أن تحدث هذه الفروق داخل المجتمع الواحد، ولعل منها :

١- التنشئة الاجتماعية.

٢- مدى التقدم التكنولوجة.

٣- المستوى الاقتصادى.

هذه - وغيرها - تمثل البيئة الاجتماعية والظروف الأيكولوجية والاقتصادية، أى المحيط الخارجى، وبهذا نستطيع أن نفرض أن قيام طابع قومى فى المجتمع يعتمد فى مدى انتشاره وسيادته ووضوح معالمه على مدى التجانس والتشابه بين مكونات البيئة فى كل أرجاء المجتمع.

وإذا تركنا الفروق داخل المجتمع إلى الفروق بين المجتمعات، سنجد العديد من الدراسات التى تمت فى نطاق العالم العربى، وتقارن هذه الدراسات بين المجتمعات العربية وبعضها، وبينها وبين الدول الغربية، وسنكتفى بالإشارة إلى نماذج من هذه الدراسات والمجالات التى كانت موضع للبحث، فنجد دراسات للفروق العبر حضارية فى مجالات أسلوب التربية (٢٢) ومراحل النمو (٢٣) والقيم (٢٤،٢٥،٢٦) والتوافق النفسى (٢٧) والتطرف العام (٢٨) والمرض النفسى (٢٩) والأعراض السيكوسوماتية (٣٠) وسمات الشخصية (٣١،٣٢،٣٣) كما سنجد أن الفروق بين الذكور والإناث تتغير من مجتمع لآخر، حيث أنها فى مصر أكبر منها فى أمريكا، وذلك فى سمات الشخصية (٣٤ : ٣٨ ٣).

ويلاحظ أن الجوانب النفسية التى يمكن أن تفرق بين مجتمعين هى أيضا الجوانب النفسية التى تظهر فيها فروق داخل المجتمع الواحد. ففى أى جانب نفسى يمكن أن نجد فروقا داخل المجتمع المصرى، وفروقا بين المجتمع المصرى والمجتمعات الأخرى. والفروق داخل المجتمع المصرى تعنى وجود جماعات تختلف فى تكوينها عن غالبية المجتمع، ولكن الفروق بين المجتمع المصرى والمجتمعات الأخرى تعنى أن غالبية المجتمع المصرى تختلف عن غالبية المجتمعات الأخرى، أو بمعنى أدق : أن غالبية المجتمع المصرى لها درجة تختلف عن درجة غالبية مجتمع آخر، وهذا لايمنع أن جماعة صغيرة فى المجتمع الآخر لها نفس درجة الأغلبية فى المجتمع المصرى.

هدف البحث

تعرضنا فيما سبق لبعض القضايا والمفاهيم والدراسات التى تتعلق بالطابع القومي. ومن خلال الرؤية السابقة نعود إلى ماسبق ذكره عن سبب إجراء هذا البحث، أى : مبررات ذلك.

والهدف الرئيسى هو التعامل مع مشكلات المجتمع والتى تمثل قضايا راهنة تبحث عن حلول، وتحتاج للتغيير من أجل التقدم. وفى تصوري أنه عند دراسة مشكلات المجتمع، نجد أمامنا طريقين، هما :

١- البيئة.

٢- الطابع القومي.

ومن خلال الطريق الأول، يمكن أن ندرس مدى التقدم التكنولوجي، والمشكلات الاقتصادية، والمشكلات التى تعانى منها العملية التعليمية،... وغيرها من مشكلات العناصر التى تكون البيئة بمعناها الشامل. أما الطريق الثانى فهو دراسة الطابع القومي. فإذا كان الطريق الأول يعنى دراسة بناء وتكوين البيئة، فإن الطريق الثانى يعنى دراسة بناء وتكوين الأفراد.

ومن الدراسات التى عرضنا لها فيما سبق، يتضح أن العلاقة بين البنائين قوية، بل لنقل متلازمة، كلاهما لاينفصل عن الآخر، ولايوجد بدونه.

وعندما ندرس الطابع القومي يمكن أن نتعرف على البيئة وبنائها ؛ فالطابع القومي هو بالنسبة للبيئة بمثابة النتيجة من السبب، وهو أيضا بالنسبة لها بمثابة السبب من النتيجة، فالعلاقة تفاعلية تبادلية : فالبيئة الحاضرة هى سبب فى تكوين الطابع القومي الذى سينشأ فى المستقبل ؛ لأنها السياق الذى ينمو بداخله أطفال اليوم، والبيئة الحاضرة هى أيضا نتيجة لسلوك الأجيال السابقة.

بهذا المعنى يصبح التطور والتقدم والتنميه رهنا بدراسة البيئة والطابع القومي، ورهنا بتطوير كل من هما. وفى هذا البحث سيكون مدخلنا هو الطابع القومي.

وبجانب هذا الهدف، توجد أهداف أخرى ومنها :

١- الدراسة السيكولوجية للحضارة، وربطها بدراسة الطابع القومي.

٢- دراسة الماضى، ومحاولة الاقتراب منه، والكشف عن الأساليب والمناهج التى تمكننا من دراسة جوانب نفسية حدثت فى الماضى.
٣- الكشف عن قوانين التطور النفسى للشخصية عبر الزمن.

ومن هذه الأهداف يمكن أن نحدد هوية هذا البحث، فهو يضم عناصر ثلاثة رئيسية هى :

١- الطابع القومى.
٢- التطور النفسى.
٣- الثقافة.

الطابع القومى هو مجال البحث، وقد سبق تناوله. أما التطور النفسى ودراسة الطابع القومى من خلال الثقافة، فهما موضوع البحث، وهما موضوع الفصل الثانى.

الفصل الثانى

موضوع البحث

يتحدد مجال الدراسة فى هذا البحث فى نطاق دراسة التاريخ النفسى للشخصية المصرية، أى التطور النفسى لها. وهذا المجال يفرض على الباحث اللجوء إلى الحضارة ؛ لأن دراسة الشخصية المصرية الفرعونية لايتأتى إلا من خلال دراسة ماهو متاح من معلومات وآثار، أى ماخلفته هذه الشخصية، وأهم هذه الآثار هو الثقافة، أى الجزء الثقافى من الحضارة.

ودراسة التطور النفسى تجعل للبحث طبيعة خاصة ؛ فليس الهدف منه تحديد ملامح الإنسان المصرى فى أكثر من عصر، بل دراسة التغير والتطور الذى يطرأ عليه بدءا من العصر الفرعونى. وهنا يكون الاهتمام موجها لتطور السمة والخاصية وتغير درجاتها.

وإذا كانت دراسة التطور هى أحد ملامح هذا البحث الأساسية، فدراسة تطور الشخصية من خلال الثقافة تمثل الملمح الأساسى الآخر. وتتضح أهمية البحث من خلال ما يعرضه سراسون (١٦٨) من أهمية أن يبحث علم النفس عن وجوده وأصوله الاجتماعية. وهذا مايميز المرحلة الحالية من علم النفس، حيث تظهر أهمية الدراسة النفسية الاجتماعية، وأهمية القدرة على دراسة الظواهر الاجتماعية فى حالتها الطبيعية، وبالتالى أهمية توسيع تطبيقات علم النفس، ومدى تأثيره على حياة الإنسان.

وفى هذا يذكر سارسون (١٦٨ : ١٨٢) أن ".. علم النفس سوف يصبح اجتماعيا تاريخيا فى أساسه".

ومن خلال دراسة الثقافة - وبتعبير محدد : الفن - يتاح لنا فى هذا البحث دراسة الظاهرة الطبيعية، وليس الظاهرة التجريبية. فالدراسة الحالية لاتجرى فى معمل، ولاتجرى على عينة من إجابات مجموعة أفراد على مواقف مفترضة، ولكن يقوم البحث الحالى على دراسة الظاهرة الحضارية الثقافية كما حدثت سواء فى الماضى أو الحاضر.

التطور النفسى

إن العلاقة الحقيقية بين تطور الشعب وارتقاء الطفل تكمن فى أن كلاهما يمثل محصلة تفاعلات أساسية واحدة ، وهذه التفاعلات تنتج من النظام الاجتماعى الثقافى الذى يمثل التنشئة الأسرية والمؤسسات الاجتماعية بجميع أشكالها، وهى التى تكون الطفل، وتكون - بالتالى - الطابع القومى.

وهنا تبرز أهمية الدورة الاجتماعية، فالبيئة والمؤسسات الاجتماعية وأساليب التنشئة تكون شخصية الراشد والذى يصبح فيما بعد عضوا فى المؤسسات الاجتماعية ومربيا لطفل آخر (١٦٩: ٥٣١). فأساليب التنشئة الاجتماعية تقوم بدور أساسى فى تكوين الشخصية، فالتنشئة والتكوين البيولوجى للفرد لهما الدور الرئيسى فى تكوين شخصيته، وما تقوم به الأسرة والمؤسسات الاجتماعية والمدرسة والإعلام يعد عملية تنشئة اجتماعية تكون مسئولة عن تكوين ملامح محددة لشخصية الفرد وبالتالى المجتمع (على سبيل المثال انظر الدراسات التى أجريت عن أثر أساليب التنشئة على شخصية المرأة المصرية فى ٣٥، ٣٦، ٣٧).

وهنا قد يدور الجدل عن مدى إسهام العوامل البيولوجية، وإسهام أساليب التنشئة. فنجد – مثلا – أن عالمة الأنثروبولوجى مرجريت ميد (١٧٠) تميل للتأكيد على أهمية أساليب التنشئة أكثر من العوامل البيولوجية فى الفروق بين الذكور والإناث. ودون الدخول فى جدل علمى حول إسهام العامل البيولوجى وعامل التنشئة الاجتماعية، يمكن أن نفرض أن كلاهما يقوم بدور أساسى فى تكوين الشخصية، ولكن عامل التنشئة الاجتماعية يقوم بالدور الأساسى فى تكوين الطابع القومى ؛ فالطابع القومى هو مايميز مجتمع عن آخر، ومعظم الفروق بين المجتمعات تعود للأسباب الاجتماعية والحضارية وليس للأسباب البيولوجية.

ومن جانب آخر، أوضحت دراسات التنشئة الاجتماعية – خاصة على المناطق البدائية – مدى تميز واختلاف هذه العملية من حضارة لاخرى، واختلافها من جماعة لأخرى داخل نفس المجتمع (٣٨ ، ٣٩، ٤٠، ٤١).

سنحاول فيما يلى أن نلقى الضوء على التطور النفسى للمجتمع المصرى من خلال عينة من البحوث التى تناولت هذا الجانب، وتعد هذه البحوث على درجة كبيرة من التشابه فى هدفها مع البحث الحالى، وإن كان الفرق الأساسى هو أنها تركز على فترات زمنية قصيرة – يقع معظمها فى القرن العشرين – فى حين أننا فى بحثنا سنركز على العصور المتتالية بدءا من العصر الفرعونى.

ويرى فرج أحمد فرج (٤٢ :٣١) أنه قد يحدث تغير فى المجتمع – سواء تكنولوجى أو اجتماعى – ولا يحدث تغير فى البناء النفسى، أو البناء

العلوى على حد تعبيره. فالتغير الاجتماعى قد يحدث دون تغير نفسى. وهنا يبرز الفرق فى سرعة التغير بين بناء المجتمع الظاهر وبنائه الداخلى، أى بناء شخصية الأفراد، أو الطابع القومى.

وكمثال لذلك : عند بداية دخول الصناعات الكبرى، يظهر تغير فى مظاهر الحياة، ويمكن أن نسجل حدوث تغير اجتماعى، ولكن هل حدث تغير فى بناء الشخصية ليتلاءم مع هذا التغير ؟ إن هذا يحدث، ولكن فى فترة زمنية طويلة نسبيا، ولكن من الصعب أن يحدث تغير اجتماعى دون أن يصاحبه تغير نفسى ملائم له – مهما طال الزمن بالتغير النفسى – إلا إذا كان التغير الاجتماعى لا يتطلب تغيرا نفسيا. أما إذا تطلب التغير الاجتماعى – أو السياسى، أو الاقتصادى – حدوث تغير نفسى، ولم يحدث هذا التغير، فإن الخلل والصراع سيكون السمة المميزة للبناء النفسى للمجتمع، وبالتالى لطابعه القومى. وبالرغم من وجود تغيرات من فترة إلى أخرى تبعا للتغيرات الاجتماعية والدينية والتاريخية، إلا أن هناك سمات (أو أبنية) أساسية تمثل العصب الذى يربط الماضى بالحاضر من خلال استمرارها وثباتها النسبى، كما أنها تمثل البناء الأساسى الذى يظهر من خلاله البناء الجديد – كما يرى أحمد زايد (٤٣ : ١٢٣).

وهذه الأبنية الأساسية تحدد مدى التغير والتطور النفسى الذى يحتمل حدوثه.

وفى المجتمع المصرى، يمثل خروج المرأة للعمل تغيرا اجتماعيا نتج عن التأثر بالثقافة الغربية، والتصنيع، والفلسفة الاشتراكية، وأدى إلى تغير القيم الخاصة بالعلاقة بين الرجل والمرأة، وساعد على الاستقرار النفسى والنضج الانفعالى (٤٤). ويتضح من هذا أثر الاتصال بالحضارات الأخرى، كما يظهر أثر تغير التركيب السياسى والمهنى على المجتمع.

ولكن خروج المرأة للعمل يمثل تغيرا مهنيا، فهل تبعه كل التغييرات الملائمة ؟ يتضح من بحث آخر أن المرأة تعانى من صراع الدور بين البيت والعمل، نظرا للمرحلة الانتقالية التى يمر بها المجتمع – من مجتمع تقليدى إلى مجتمع عصرى – ويرى الباحث أن سبب صراع الدور يتمثل فى :

١– الصراع بين القديم والجديد.

٢– تأكيد بعض المؤسسات على الوضع القديم فتطول الفترة الانتقالية.

٣- حداثة عمل المرأة.
٤- أن الوضع الاقتصادى لا يحقق رفاهية تكافىء عمل المرأة داخل وخارج المنزل (٤٥: ٢٨ ٥ -٢٨ ٩).

ويتضح من هذا البحث ماسبق الإشارة له من احتمالية حدوث صراع بين التغير الاجتماعى والبناء النفسى، وذلك ينتج من عدم تغير البناء النفسى بما فيه من قيم ومعتقدات، بما يلائم ما حدث من تغير اجتماعى.

والأسرة المصرية تحولت من الأسرة الممتدة إلى الأسرة النووية (الوالدين والأبناء فقط)، وتغيرت النظرة إلى المرأة من التمييز الكامل بين الجنسين إلى شبه مساواة بينهما، برغم وجود ازدواجية فى صورة المرأة. وتظهر هذه التغيرات على المسكن، حيث تغير المسكن ليتلاءم مع متطلبات الحياة، ويكشف عما بها من تغير وتطور مع وجود اختلافات فى المسكن بين الريف والحضر، وبين الطبقات الاجتماعية (١٤٦ :١٢٣ -١٣١).

واتضح - فى بحث آخر - حدوث تغير اجتماعى له ملامحه الخاصة فى الأسرة، وذلك فى سبعينات القرن الحالى : ففى أمريكا انتشرت العلاقات غير الزواجية، وأسرة الأب الواحد، والطلاق ، والحياة بدون زواج، وعدم الإنجاب، وحركات تحرر المرأة (١٧١ :٦-١٢). وفى مصر انقرضت الأسرة الممتدة، وظهر الزواج المتأخر، وأصبحت الأم هى عماد الأسرة نظرا للهجرة إلى الدول العربية، وانخفضت سلطة الوالدين (١٧١:١٨ -٢٤).

وفى دراسة أخرى، اتضح أن تسامح الآباء فى الأسرة العربية يزداد بازدياد تعرض الأسرة لتأثير المدنية الحديثة (٤٧) وهو مايوضح أهمية النقل الحضارى خاصة فى عالم اليوم. وهذه قضية هامة فى دراسة الطابع القومى، حيث يكون على الباحث أن يلاحظ أثر تداخل الحضارات، فالبحث السابق يشير ضمنا إلى أن اتصال الحضارات من شأنه أن يحدث تغيرا اجتماعى، وقد يتبع ذلك تغير فى الطابع القومى.

ومن أمثلة التغير الاجتماعى فى المجتمع المصرى : اتساع التباين (الاختلاف) فى تقدير مستوى المهن بين عامى ١٩٧٠، ١٩٨٢، وأيضا ارتفاع مكانة المهن الحرة، وانخفاض مكانة مهن الإدارة العليا والمهن التجارية والخدمية المتوسطة (٤٨ : ٨ ، -٨ ٣). ويشير هذا التغير إلى

تغيرات أكبر منه حدثت فى المجتمع المصرى وهى مانسميها "الإنفتاح الاقتصادى" والذى يتمثل فى تغير البناء المهنى والاجتماعى والسياسى. وتدل نتائج هذا البحث على أن التغير فى النظام الاقتصادى أثر على دلالة ومضمون المهن ومدى تفضيل الناس لها، وبالتالى القيم الخاصة بالحياة العملية، وقيمة العمل.. وغير ذلك.

ومن جوانب التغير الاجتماعى ما يحدث من التقاء ثقافات فرعية مختلفة داخل المجتمع، وهو يشابه التقاء الحضارات المختلفة. فقد لوحظ أن البناء الثقافى للمهاجرين من الريف إلى الحضر يمثل بناء حضاريا ريفيا يحتفظ بأصوله الريفية مع بعض الملامح الحضارية، كما لوحظ أن المهاجرين لايندمجون فى علاقات اجتماعية مع أهل الحضر (٤٩ :١٥٨ - ١٥٩). ويعد هذا أحد أمثلة التعارض بين البناء النفسى (الشخصية، أو الطابع القومى) والبناء الاجتماعى (السلوك فى الحياة العملية واليومية). فالمهاجر من الريف إلى الحضر يواجه حياة مختلفة - حياة لامكان له فيها، ويكون عليه أن يتشبه بالحضرى، وأن يكتسب عادات جديدة تلائم هذه الحياة. وبالرغم من تغير بعض سلوكه وتغير أسلوبه فى الحياة والعمل، إلا أنه يحتفظ بالشخصية الريفية ؛ ولهذا فإن التغير الظاهرى هنا يعد وسيلة للتكيف، وليس دليلا على تغير داخلى حقيقى.

ووجد فى دراسة عن تغير اتجاهات الوالدين نحو مستقبل أبنائهم كمقياس للتغير الاجتماعى - نتيجة التحول الاشتراكى - انخفاض فى مستوى القلق على مستقبل الأبناء فى الطبقة الوسطى، ولم يحدث تغير فى الطبقة الدنيا، كما ارتفعت درجة المساواة فى الاهتمام بمستقبل الابن والابنة فى كلا الطبقتين، وارتفع مستوى طموح الآباء فى مستوى تعليمى مرتفع للأبناء، ومستوى مهنى مرتفع، فى كلا الطبقتين أيضا، مع استمرار وجود فروق دالة بين الطبقتين (٥٠ :١١٧ - ١٢٤). ويتضح من هذا أثر التحول الاشتراكى، وماتبعه من توفر فرص التعليم والعمل للجميع، وقيام الحكومة بضمان مستقبل الفرد.

وقد يبدو هذا التغير بسيطا ومفهوما، ولكن إذا نظرنا إلى جوانب أخرى، سنتمكن من تكوين صورة كاملة.

ففى الريف وجد تغير فى الاتجاهات بين عامى ١٩٥٨ ، ١٩٦٣. وتشير هذه التغيرات إلى ارتفاع اللامبالاة وانخفاض الثقة فى الجهود الجماعية الذاتية، وازدياد الاعتماد على الجهاز الحكومى، والشعور بالعجز عن حل المشكلات (٥١: ٦١٤ -٦١٩).

ويقدم البحثان السابقان صورة لأكثر من جانب للتغير الاجتماعى، وهو مايظهر تعقد أثر التغير الاجتماعى. فإذا كان التحول الاشتراكى قد أدى إلى اطمئنان الأسرة على مستقبل الأبناء، فقد كان من المتوقع أن يؤدى إلى ظهور روح الجماعة فى العمل وتحمل المسئولية، ولكن ماحدث كان عكس هذا، وهو ما يلقى الضوء على أهمية تفاعل جوانب التغير الاجتماعى مع الطابع القومى، فنتيجة التفاعل ليست مايفترض منطقيا ؛ لأنها تتبع منطقا سيكولوجيا يحدد النتائج من خلال معرفة خصائص التغير الاجتماعى، وخصائص الطابع القومى، وبالتالى : نوع التفاعل المتوقع بينهما.

الفن والمجتمع

يهدف البحث الحالى لدراسة التطور النفسى للشخصية المصرية، وهو يركز على اكتشاف صورة عامة لبعض ملامح هذه الشخصية عبر تاريخها الطويل. لهذا فإن الفترة التى تمثل موضوع البحث تمتد من العصر الفرعونى إلى الحاضر، وهى فترة تشمل خمسة آلاف عام من تاريخ أقدم حضارات البشرية، ألا وهى : الحضارة المصرية. أما ما قبل العصر الفرعونى فهو لا يدخل فى نطاق هذا البحث ؛ فسبيلنا لدراسة الماضى هو البناء الحضارى – خاصة الثقافة – وفترة ماقبل العصر الفرعونى برغم وجودها إلا أنها لم تترك لنا تراثا حضاريا، ربما لعدم وجود بناء حضارى متكامل، أو لأن ما وجد قد زال (انظر :١٧٢). لهذا سوف نتتبع الشخصية المصرية منذ الفترة السابقة مباشرة على قيام الأسرة الفرعونية الأولى، أى الفترة السابقة لقيام الدولة والحضارة الفرعونية، وإن كان ما تبقى من هذه الفترة لا يكفى لتكوين صورة كاملة عنها، بل بعض الملامح.

إن دراسة الطابع القومى لاتقتصر على دراسة ظاهرة محددة، بل العديد من الظواهر، فيمكن أن ندرس الطابع القومى من خلال النظم الاجتماعية، أو من خلال العادات والتقاليد، أو من خلال دراسة البناء

الحضارى عامة، أو البناء الثقافى.. وهكذا. وبالطبع فإن أفضل وسيلة لتحديد الطابع القومى تتحقق فى دراسة جميع هذه الجوانب والظواهر، وهو ما لايمكن تحققه إلا من خلال العديد من البحوث، ويعنى ذلك - ضمنا - أن دراسة الطابع القومى من خلال جانب واحد تقدم لنا صورة للطابع أو أحد صوره، ولكنها ليست الصورة النهائية والشاملة.

وعندما ندرس الطابع القومى خلال الفن، نفرض ضمنا أننا بصدد التعرف على الطابع القومى لأعضاء المجتمع، وهذا يعنى أننا نعتبر الفن بمثابة سلوك إبداعى لجماعة محددة، يتضمن التعبير عن هذه الجماعة والتعبير عن المجتمع من خلالها. ولكن إذا وجد تعارض بين ما يظهر فى الفن من سمات وما يوجد بالفعل فى المجتمع، فماذا يعنى ذلك ؟ نستطيع أن نفرض بداءة أن هذه حالة خاصة، أما إذا حدثت فإنها تدل على أن المجتمع يعيش فترة صراع، سواء بين القديم والجديد، أو بين اتجاهين معاصرين ؛ لأن هذه الحالة تعنى وجود إنفصال بين رؤية الفنان للمجتمع، وما يوجد فى المجتمع فعلا، ولكن لا يمكن أن يكون للفنان رؤية خاصة عن المجتمع ليس لها علاقة بهذا المجتمع ؛ والأغلب أن رؤيته تكون لاتجاه معين فى المجتمع قد يمثل جوهر المجتمع، ولكنه فى حالة انزواء، أو تكون رؤية للجوهر الأصيل للمجتمع دون التغيرات الطارئة الجديدة.

من جانب آخر، يرى حامد سعيد (٥٢) أن المجتمع يحدد مجال التفكير ومداه ؛ ولهذا فإن الفنان والمفكر يواجهان مشاكل فى عملهما، منها : التبعية، والقيود الفكرية. وهذه المشكلات توجد بدرجات مختلفة عبر المجتمعات أو عبر العصور. ويمكن أن نتصور أن المجتمع الذى لا يفرض التبعية والقيود الفكرية لا يتيح فى نفس الوقت حرية مطلقة ؛ فتقييد الفكر والإبداع قد تكون سمة تميز المجتمع، ولكن مع غياب هذه السمة يبقى المجتمع بملامحه وظروفه وواقعه ممثلا للحدود التى يتحرك بداخلها الفنان.

والمجتمع الذى يمارس القهر الفكرى، لا يتحكم فى الفنان والفكر فقط، بل فى كل أعضاء المجتمع : فالقهر الفكرى يؤدى إلى كف القدرات الإبداعية، وإلى خلق نمط تقليدى فى العمل والحياة، وبهذا يصبح المجتمع غير قادر على التقدم. وهذا يؤكد العلاقة بين الفن والمجتمع ؛ فكلاهما يعيش

نفس الظروف. فإذا كان المجتمع يؤمن بالحرية الفكرية، فإن هذا سوف يظهر لا في الفن فقط، بل في سلوك أعضاء المجتمع أيضا.

وإذا كان المجتمع يؤثر على الفن، فإن الفن أيضا يؤثر على المجتمع: فأي رواية أو مسرحية أو لوحة فنية هي وجهة نظر في الحياة يقدمها الفنان بحساسيته وقدرته على كشف الغموض ومعرفة ما يكمن وراء السلوك الظاهر، ووجهة النظر التي يقدمها الفن عن الواقع يكون لها أثر كبير في تحديد إدراك الإنسان لما يراه في الحياة.

فثقافة المجتمع ليست جزءا منفصلا عن المجتمع، وليست جانبا خاصا، ولكنها أحد مكونات المجتمع، ولهذا فهي في تفاعل دائم مع الأجزاء الأخرى، وهو تفاعل تبادلي، فتؤثر كما تتأثر. وعندما تتأثر الثقافة بالمجتمع تنقل لنا طابعه القومي، وعندما تؤثر فيه فهي تؤثر في طابعه القومي. ويظهر الطابع القومي في الثقافة عامة في كل عرض أو تصوير لواقع الحياة في المجتمع، وأيضا يظهر في أسلوب التفكير في الكتابات الفكرية، والأسلوب الفني في الآدب والفن التشكيلي، وأيضا في نوعية الموضوعات التي تتناولها الأعمال الفكرية والأدبية، والبحوث العلمية أيضا.

ويرى ديوى (٥٣) أن للفن وظيفة هامة في المجتمع، فهو القناة التي تبلور الإحساس الجمالي، وأكثر من هذا : هو الوسيلة التي تجعل خبرات الإنسان العادى ذات عمق ذاتي. ونجد في العصر الفرعوني دلائل على هذه النظرة، فالفن الفرعوني هو : المنازل، والمعابد، والمقابر وهو عنصر هام في الدين، والحياة، وهو المعبر عن تاريخ الشعب، وأفكاره، وديانته.

ويلاحظ في العصر الحالي تغير وظيفة الفن، خاصة مع ظهور المدارس الفنية الحديثة، وهي المدارس التجريدية. ولقد تغيرت وظيفة الفن في اتجاهين هما :

١- تغير الوظيفة العملية.

٢- تغير المضمون.

فمن الناحية الأولى : أصبح الفن التشكيلي هو "اللوحة المحمولة"، أكثر من "فن اللوحة الجدارية". فالأعمال الفنية توجد في المعارض وليس في الشوارع والعمارات، وهذا يحد من مدى انتشار الفن التشكيلي، ولكن في الأدب لا نجد هذه الظاهرة، فالأدب مازال هو الكتاب، وعلى العكس أدى

التليفزيون والسينما والفيديو إلى انتشار العمل الأدبى الدرامى بصورة لم يسبق لها مثيل.

أما النقطة الثانية، فهى تختص بالمدارس الفنية التجريدية. ففى أعمال هذه المدارس لا نجد تصويرا للواقع - سواء مباشر أو غير مباشر - حيث تختفى عناصر الواقع. وفى اللوحة التجريدية - مثلا - نجد ربما مجموعة من الألوان فقط دون أى أشكال أو عناصر من الحياة. وهذا لا يعنى أن الفن لم يعد يعبر عن الواقع، فهذه الظاهرة فى حد ذاتها تعبير عن الواقع، وعما يعانيه الإنسان المعاصر من صراعات. ويعد الفن التجريدى بجميع أشكاله فنا للأفكار والمشاعر، وليس فنا لأحداث الواقع، فهو يعبر عن انفعالات الفنان وتخيلاته وأفكاره بصورة شديدة التجريد والرمزية. إنه فن نفسى، فى مقابل آخر اجتماعى. فكان الفن بشكله التقليدى ذا موضوع اجتماعى يرى الواقع ويقدم تصورا عنه. أما الفن التجريدى الحديث، فهو ذو موضوع نفسى، يسجل خلجات المشاعر والأحاسيس والأفكار، ويقدم تصورا لما يحدث داخل الإنسان.

وعندما نتناول الفن وعلاقته بالمجتمع، يتبادر للذهن مكانة الفنان، ومن هو ؟ أى علاقة الفنان بالمجتمع. فهذه العلاقة هى التى تحدد وتصوغ علاقة الفن بالمجتمع. فهل الفنان يمثل المجتمع، أى يمثل الشخصية السائدة فى هذا المجتمع ؟ أم يمثل شخصية خاصة ؟ وتوضح البحوث التى تناولت شخصية المبدع أنه شخصية خاصة. فالمبدع يتميز بالمرونة الفكرية واستقلال الشخصية والطموح وحب الاستطلاع، والانفتاح على الخبرة، وبناء قيمى خاص.. إلخ. بجانب هذا فإن المبدع يتميز بالدرجة المرتفعة على القدرات الإبداعية (٥٤).

فالمبدع - أى الفنان - هو شخصية خاصة، أو حالة خاصة. ويمثل المبدعون نسبة صغيرة فى المجتمع، وبالتالى فان شخصية المبدعين لا يمكن أن تكون مؤشرا جيدا لشخصية المجتمع، ولكن إذا كان الفنان لايمثل شخصية المجتمع، فإن فنه يمثل المجتمع. وهنا نجد العلاقة الحقيقية بين الفن والمجتمع، فهى تنبع من تعمق الفنان فى مجتمعه، ومحاولته الدائمة للكشف عن الخبرات البشرية التى يراها من حوله. وتفرد شخصية الفنان هى فى الواقع السبب وراء تعبير الفن عن المجتمع ؛ فالمبدع بقدراته وحساسيته

وعمق خبراته الوجدانية يستطيع أن يدرك الواقع ويكون له صورة، ليست صورة طبق الأصل لما يظهر من حوله، ولكنها صورة للخبرة الإنسانية التى يراها فيما يظهر من حوله.

فالفن هو تعبير عن المجتمع يتميز بالجدة والأصالة والإبداع. والفنان هو مركز العمل الفنى، والمجتمع هو إطار هذا العمل (٥٩ : ٢٦٩ - ٢٧٢). فالفنان ينقل ماهو شائع وسائد وهام فى مجتمعه (شخصية المجتمع) ولكنه ينقله بأسلوب خاص (العملية الإبداعية). ويمكن دراسة أعمال المبدع فى علاقتها بأحداث حياته، وقد ظهر هذا الاتجاه فى مدرسة التحليل النفسى (٦٠: ٢٧٨). وتفرض مثل هذه الدراسات أن مضمون العمل الإبداعى له علاقة بأحداث الحياة التى مربها المبدع، فالعمل الفنى - إذن - يعبر عن شخصية الفنان، وشخصية مجتمعه، وقد تختلف درجة تعبير العمل الفنى عن كل من الفنان والمجتمع، ولكن هناك غالبا قدرا من التعبير عن كل منهما مهما كان محدودا.

علاقة الفن بالمجتمع والفنان تتضح فى فكرة العمل الفنى ؛ فالفكرة هى الرابطة التى تربط العمل بشخصية الفنان أو شخصية مجتمعه. وفى بعض الأعمال يستطيع الفنان تحديد الفكرة الأولى وسبب ظهورها والظروف المحيطة بذلك، وفى أعمال أخرى لا يستطيع الفنان تحديد منشأ الفكرة. والفكرة تنبع من واقع الفنان أو المجتمع، سواء كانت حدث أو شعور.. إلخ (أنظر : ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤). وتتبع الفكرة من خلال العملية الإبداعية يوضح كيف أنها تعبر عن جزء من الواقع الذى يعايشه الفنان أو يراه فى مجتمعه، ثم تصبح هى مركزا لواقع جديد يتكون داخل ذهن الفنان، وينسج هذا الواقع الجديد من ذكريات الفنان وخبراته ومشاهداته. وهكذا يصبح العمل الفنى جزءا من الواقع، لكنه ليس مجرد حدث، بل خبرة شعورية ذاتية.

وإذا تعمقنا بشكل أكثر تفصيلا فى الفن ودلالته، سنجد فى الفن التشيكلى أن اللون له دلالة نفسية خاصة. فيرى مراد (٦٥ : ٢٩٦ - ٢٩٧) أن ألوان الطيف تبدأ باللون الأحمر وهو له تأثير نفسى منشط، وهو يشير للفرح والعدوانية، وتنتهى باللون البنفسجى الذى يعطى الإحساس بالهدؤ والسلام والحزن، وبينهما نجد درجات متتالية من البرتقالى ثم الأصفر

فالأخضر فالأزرق. وهذا الأثر لايتوقف على العمل الفنى، بل يمتد للبيئة المحيطة، فيتأثر الإنسان بلون الغرفة، وزخرفتها، والإضاءة (١٧٧).

ويعد الأسلوب الفنى – ممثلا لنمط معرفى – من شأنه أن يعبر عن حضارة المجتمع. وبالتالى يمكن دراسة الطابع القومى من خلال دراسة أسلوب أو مضمون العمل الفنى ، فمثلا : نجد – فى أحد البحوث – ارتباط بين التنشئة المتشددة والتعقد فى تصميم العمل الفنى، وإن كانت هذه النتيجة لم تتأكد فى بحوث أخرى. وهناك محاولات أخرى لتحديد الاتجاه نحو الجنس، والتمييز بين الحضارات من خلال الأعمال الفنية (١٧٨ : ٣٤٤ – ٣٤٩).

وفى فن القبائل البدائية يظهر عالم السحر والمجهول، وفى الفن المسيحى نجد الثواب والعقاب، وفى جورنيكا بيكاسو تظهر الأحداث التاريخية، كما تظهر فى لوحة السد العالى لعبد الهادى الجزار، ومصر الحامية لعبد الرحمن النشار، وهكذا نجد المجتمع وملامحه وواقعه داخل العمل الفنى (٦٦ : ٧٩ – ٨١).

الفصل الثالث

البحوث السابقة

هناك العديد من الأبحاث والكتابات التى قدمت تصورا عاما أو نظرة عامة عن الشخصية المصرية، وتعتمد هذه الدراسات على أسلوب المعايشة والخبرة داخل المجتمع، ومن أهمها : موسوعة "وصف مصر" التى تمثل سجلا كاملا لجميع جوانب الحياة المصرية، روعى فيها تسجيل كل جانب أو ظاهرة بأسلوب وصفى ينقل للقارىء تفاصيل الواقع.

بهذا المنحى الوصفى، يقدم لنا الجبرتى (٨) موسوعته الرائعة "عجائب الآثار فى التراجم والأخبار"، ولا يعد هذا العمل مجرد وصف للحياة فى مصر بقدر ما هو – أيضا –تسجيل تاريخى يتتبع الجبرتى من خلاله الأحداث والوقائع والأماكن. وأيضا يقدم لنا إدوارد لين (١٠) دراسة لعادات المصريين، ويتناول معظم جوانب الحياة داخل الأسرة، وفى نظام الحكم، والدين، واللغة.. إلخ.

ومن الأمثلة الهامة لهذه النوعية من الدراسات : دراسة عيروط اليسوعى (٦٧) عن الفلاح المصرى، وقد وجد اليسوعى أن الفلاح المصرى يتصف بالثبات وعدم التغير أو التطور، ويعد هذا جزءا من تكوين الفلاح، وتكوين الأرض، ومهنة الزراعة. ويرتبط الفلاح بقوة مع الماضى، ويلتصق بالأرض، كما يتميز الفلاح بالبعد عن الاختلاط بالشعوب الوافدة من حضارات أخرى.

وفى أحد بحوث وصف مصر يرى شابرول (٩ :١١٥ – ١١٧) أن المصرى خجول، وغير مغامر، ويظهر فى الأزمات، وينتشر البخل فى الطبقة الدنيا، كما لاحظ بعض الظواهر السلبية مثل الرياء، والشعور بالمذلة، وأن الاستعمار قضى على روح الهمة والنبل وعظمة الروح فى المصرى، ووجد الكاتب أن الفقير عندما يصبح غنيا يستغل ويسيطر على اتباعه، ويضاف لذلك عدم الحياء فى الاستجداء، والظهور بمظهر البؤس والعوز، والخمول والبلادة، وحب المال، والحذر والاحتراس مع قلة السرقات.

وفى دراسة حديثة تعتمد على التحليل النفسى ومناهج أخرى، توصلت الباحثة فاطمة حسين المصرى إلى عدد من السمات الأساسية فى شخصية المصرى منها : المازوكية، والتشاؤم، والألم، والشكوى، والعاطفية، والتطرف فى التعبير عن الفرح والحزن، والشعور بغدر الزمان وظلم الناس، والشك، والشعور بالاضطهاد، وصرامة تقاليد المجتمع، وإشباع النوازع

بشكل خفى، والتميز بروح الفكاهة التى تعبر عن الذكاء وسرعة البديهة، وحدة الفهم واليقظة، والصراحة، كما تعبر روح الفكاهة عن البساطة والرضا والهدوء (٦٨ : ٢٧٥ - ٢٧٦).

ويقدم جمال حمدان (١) دراسة رائدة : وهى ليست دراسة للشخصية المصرية، ولكنها دراسة لشخصية مصر، أى دراسة الشخصية الجغرافية لمصرى (المكان). وهذه الدراسة تمثل الخلفية الأساسية لأى فهم للشخصية المصرية ؛ فحقائق الجغرافيا هى الثوابت الطبيعية الأولية، والتى تمثل المحددات الأولى لقيام الحضارة وشخصية المجتمع.

وفى شخصية مصر الجغرافية نجد النيل سبب تجمع البشر، وقيام الزراعة، والتكدس السكانى فى مساحة ضيقة (الوادى)، والنيل هو سبب استقرار المصريين الفراعنة، والاستقرار هو عماد الحضارة، كما أن الصحراء من حول النيل أكسبته حدودا واضحة، فكانت بمثابة حدود طبيعية حول سكان الوادى.

ومن التاريخ الاجتماعى لمصر يمكن أن نتعرف على بعض ملامح الشخصية المصرية من خلال تعرفنا على الظواهر الاجتماعية الشائعة.

وفى دراسة قاسم عبده قاسم (٦٩ :١٩٥-٢١٤) عن المصريين فىعهد سلاطين المماليك، فى القرن ال١٤م، لوحظ وجود عدد من الظواهر الهامة، منها : تحضير الطعام (الطبخ) خارج المنازل، والاهتمام بالحلوى، والميل للترفيه، والنمط الشرائى الاستهلاكى، والاهتمام بالأناقة وبالمظهر دون الجوهر، وعدم ضبط مواعيد العمل، والتأخر عن العمل والإسراع بالانصراف، وتميز المكارية (أصحاب الحمير الأجرة) بالجشع والمغالاة فى طلب الأجرة، وتفضيل الغوانى على الراكب العادى طلبا للأجر المرتفع، كما تكثر الهدايا والمجاملات، والاحتفال بالمولد النبوى فى المنزل حتى يرد الأصدقاء "النقوط" التى سبق دفعها فى حفلات الزواج، كذلك تميز المصرى بالمرح وحب الطرب.

وبمقارنة هذه المظاهر بما نجده اليوم من حولنا، تتضح أوجه الاختلاف والتشابه : فالأكل فى المنازل هو سمة هذا العصر - وهذا اختلاف. ولكن المجاملات والهدايا، ومغالات أصحاب "التاكسى" فى الأجرة، والتأخير عن مواعيد العمل..إلخ، كلها ظواهر مازلنا نلاحظها إلى

اليوم. والغريب أننا أحيانا نتكلم عن بعض هذه الظواهر وكأنها لم تحدث إلا اليوم فقط، مع أنها ضاربة فى القدم. وهذا الفهم له عيوبه، فإننا عندما نرى الظاهرة وكأنها مستحدثة، ونربط وجودها بظروف العصر، يصبح تغيير الظروف الراهنة هو أسلوب العلاج الأمثل، فى حين أن الظاهرة ذات جذور عميقة فى التاريخ، وإدراك هذه الحقيقة يجعلنا نفكر فى حلها وعلاجها بأسلوب آخر تماما.

ومن خلال الأدب الشعبى، تقدم نعمات فؤاد (٧٠) بعض النماذج والظواهر السائدة فى المجتمع، التى تمثل ملامح أساسية فى الشخصية المصرية، ومنها : شخصية ابن البلد، والحياة الأسرية الدافئة، والسحر، والديمقراطية (فى سيرة الظاهر بيبرس)، وبطولة الأم، والأولياء، والحلم بظهور مخلص، والقفشة.

وفى دراسة لعبد الله محمود سليمان (٧١) عن ملامح الثقافة العربية وعلاقتها بالابتكار ومدى ملاءمتها لمناخ الابتكار وجد الباحث أن المناخ الثقافى العربى يتسم بتسلطية الثقافة، والتنشئة الاجتماعية المتسلطة، والإجبار على اتباع المألوف.

ويعرض محمود فهمى الكردى (٧٢) لبعض ملامح المدينة المصرية، ويناقش البحث أثر النيل على قيام المدن، وتكون الوادى المرتفع الكثافة، ثم ظاهرة الهجرة للمدن، والخصوصية الحضارية لمدينة القاهرة، والإسكندرية.

وقد قام محمود الشنيطى (٧٣ : ٥١٢-٥٢١) بدراسة الأدب المصرى عن طريق تحليل المضمون، وتوصل إلى أن أغلب القصص تدور أحداثها فى المدينة فى الحى الراقى أو المتوسط، وهى قصص معاصرة. وتتناول القصص غالبا مشكلات اجتماعية وعائلية وفردية، ونادرا ماتتناول مشكلات إنسانية أو وطنية، ومن أهم الموضوعات : الحب والزواج، والمرأة. وقد كانت البطولة للمرأة أكثر من الرجل، وغالبا مايكون هدف البطل هو الاستقرار العاطفى، يليه حل مشكلة مباشرة، ثم الضمان الاجتماعى والاقتصادى، والحب الرومانتيكى، يليه السلطان والسيطرة، ثم الوطنية، ثم الحصول على المال والماديات والتقدم الذاتى، يلى ذلك المغامرات. ويتحقق الهدف فى عدد أكبر من مرات الفشل، والطموح أكثر من الهزيمة. وخلال

مجموعة القصص وجد أن ٢٧ بطلا ارتفعت مكانتهم و١٤ انخفضت مكانتهم و٥٩ ظلت مكانتهم ثابتة.

وفى دراسة لناهد رمزى (٧٤: ١٨ ٣) توصلت الباحثة إلى أبعاد (السمات العامة) لسلوك المرأة كما تقدمها قصص الصحافة النسائية، وهى :

١- السلبية - الإيجابية.
٢- الذاتية - الغيرية.
٣- الانفعالية - العقلانية.
٤- الحياة العملية - الحياة الأسرية.
٥- التسامح - الرغبة فى الانتقام.
٦- العصرية - التقليدية.

وهذه الأبعاد تصلح لدراسة شخصية المرأة المصرية، كما يمكن استخدامها - أو بعضها - فى دراسة الشخصية المصرية بشكل عام.

ويقدم أحمد مجدى حجازى (٧٥، ١٧٩) دراسات عن الفلاح المصرى، وفيها يطرح تساؤلا هاما : هل الفلاح المصرى سلبى ؟ وإذا كان سلبيا، فمن المسئول عن ثورة الفلاح ؟ ويرى الباحث أن فهم الفلاح المصرى يجب أن يوضع فى إطار أشمل يضم تاريخ الاستعمار فى العالم الثالث، وهو يرى أن من أهم الظواهر التى تساعد على فهم الفلاح المصرى هى ثلاث ثورات - كان الفلاح جزءا منها - وهى : ثورة عرابى، وسعد زغلول (١٩١٩)، وحادثة كمشيش.

ومن الأعمال الهامة - التى تناولت المجتمع المصرى - دراسات سيد عويس (٧٦، ٧٧، ٧٨). وبالرغم من أن هذه الدراسات تتناول ظواهر محددة، إلا أنها فى مجموعها تعطى تصورا عاما عن شخصية المصرى، وهى تميل لتأصيل الظاهرة بأسلوب تاريخى، وتمثل ظواهر الموت والأضرحة والخلود مجموعة الظواهر التى حظيت باهتمام الباحث، وهى فى الحقيقة تمثل إحدى الركائز الأساسية للشخصية المصرية ؛ لأنها تمثل جانبا عقائديا هاما يظهر فى العصر الفرعونى ويستمر مع المصرى إلى الحاضر.

وقد حظيت ظاهرة الغيب والأولياء بالعديد من الدراسات التى سجلت بعض نماذجها ووقائعها (٧٩،٨٠)، وتمثل الشخصيات الغيبية لدى المصريين واقعا نفسيا اجتماعيا، له وجوده الفعلى فى البناء المعرفى للفرد،

وله دور هام فى تشكيل حياة الإنسان وسلوكه (١٨٠). وقد وجد انتشار التفكير الغيبى فى سكنى المقابر، كما تتميز هذه المنطقة بمشاكل واتجاهات اجتماعية خاصة (٨١).

وفى دراسة أخرى (٨ ٢ :١٩١ -١٩٧) لوظيفة الغيبيات فى المجتمع، يتضح أنها تقوم بالتفسير، وجلب النفع، وتجنب الخطر. ومن أسباب انتشارها صعوبة إثبات صحتها أو خطأها، كما تقوم بدور نفسى هام يتمثل فى خفض التوتر، والبساطة فى المعتقد، كما لوحظ تباين واختلاف المعتقدات الخرافية بين طبقات المجتمع المختلفة.

وفى دراسة عن السحر (٨ ٣ : ٢٠١ -٢٠٥) تتأكد الجذور الفرعونية لهذه الظاهرة، وأنها تحتفظ ببعض تفاصيلها حتى الآن. وقد لوحظ أن معظم المترددين من الإناث ؛ لأن قابليتهن للإيحاء مرتفعة، وتردد الإناث بسبب مشكلات تخص الزواج والحمل، ويكثر عدد المترددين على السحر فى الأماكن التى توجد بها أضرحة كثيرة. وقد وجد أن نسبة المسيحيين المترددين أعلى من نسبتهم فى المجتمع، وأن الأميين والمتعلمين يذهبون للسحرة ولكن لأسباب مختلفة، ولا يشعر نصف المترددين (٥٧,٥٪) بفائدة السحر، أما النصف الآخر (٤٢,٥٪) فيشعر به، ويشرحون كيف استفادوا منه، ويذهب عدد كبير من المترددين (٥٨,٣٨ ٪) بغرض حب الاستطلاع، كما أن نسبة غالبة (٩٨,٠١٪) ترى أن السحر يتفق مع الدين (كل الأديان).

وتمثل الشائعة أحد المظاهر الهامة فى المجتمع المصرى، وقد توصل محمود أبو النيل (٨٤) إلى ارتباط الشائعة بظروف المجتمع وتكوينه السياسى والاقتصادى والاجتماعى. وللإعلام دور بارز فى تكوين الشائعة ومدى انتشارها ؛ فهو الجهاز الاتصالى الذى يربط المجتمع بنفسه وبالعالم الخارجى، وقد توصل محمود أبو النيل (٨ ٥ :٢٦٦ - ٢٦٨) إلى وجود فرق بين العمال والريفيين فى درجة تقبل الشائعات، حيث ترتفع درجة العمال. وتنخفض درجة تقبل الشائعة لدى الحرفيين بعد مبادرة السلام عن قبلها. أما بالنسبة للطلبة فترتفع درجة تقبل الشائعة أثناء المبادرة عن قبلها. ويقوم عنصر الغموض بدور هام فى تقبل الشائعة لدى العمال : فعدم معرفتهم بالأحداث الجارية، تدفعهم لتقبلها. وقد انخفض الإحساس بالغموض نتيجة المبادرة لدى الريفيين والحرفيين والعمال، ويظهر أعلى معدل لترديد

الشائعات لدى الريفيين، وينخفض هذا المعدل مع مبادرة السلام لدى الريفيين والحرفيين والعمال.

وقد وجد فى بحث آخر (٨ ٦: ٢٦١) أن أسباب الشائعة عند الرجل هى انتقاد تصرفات غير سليمة، ونقص المعلومات، أما أسبابها لدى المرأة فهى الحقد والغيرة والدردشة وقضاء الوقت. وقد وجد أن مصدرا هاما من مصادر الأخبار فى القرية والمدينة هو الشائعة وكلام الناس.

وفى دراسة حديثة عن أحد الفلاحين، يرى الكاتب (١٨١) أن الفلاح المصري يتميز بالمحافظة، وسرعة الغضب والانفعال، كما يتميز بالعاطفية والغيبية.

وفى دراسة عن الأسرة المصرية (١٨ ٢ : ٤٥) وجدت الباحثة أن المجتمع المصرى يميل للنمط التسلطى فى تنشئة الطفل، وهو مايظهر فى الأسرة ويمتد إلى مؤسسات المجتمع، كما لاحظت الباحثة (١٨ ٢ :٣٧) أن المصريين يميلون للاقتراب من بعضهم أثناء الحديث، ويفضلون الأماكن المزدحمة.

وفى مجال التصورات النظرية العامة، يرى زكى نجيب محمود (٨٧) أن مفتاح الشخصية المصرية يكمن فى عبارة من كلمتين : "الصانع العابد". فالمصرى يتميز بالتدين، والمهارة فى العمل، وفى صناعته يكون مثل العابد الذى يقدس عمله ويهتم به، وهو أيضا عابد يهتم بدينه ويخلص له.

ويرى حسين مؤنس (٨ ٨) أن هناك ثلاث ظواهر سلبية أساسية تمثل الشخصية العربية - عامة - هى :

١- عدم الصدق.
٢- لايعمل ويريد أن يكسب.
٣- كثرة الشكوى.

وفى مجال الفروض العلمية، يرى عاطف وصفى (عن/٦٦) أن أهم ملامح الإنسان المصرى هى :

١- الاستمرار والثبات.
٢- التدين.
٣- الوطنية والفداء.
٤- الحزن والفكاهة.

ويطرح مصطفى سويف (٨ ٩: ٢٤-٢٩) تصورا عاما يتيح دراسة الشخصية المصرية، حيث يفرض وجود بعدين (سمتين) فى الشخصية لهما دور كبير فى فهم الطابع القومى، حيث يكشفان عن تفاعل الشخصية مع الحضارة، وهما :

١- التقبل -الرفض.

٢- الإنجاز-الفشل.

ويرى الباحث أن البعدين مستقلين، أى أن الدرجة على أحدهما لاتتأثر بالدرجة على الآخر. والبعد الأول يعد قياسا لمدى تقبل الفرد للحضارة، أما الثانى فهو يحدد مدى مايحققه الفرد من إنجاز فى حياته.

ويرى مصطفى سويف (٨٩) إمكانية تحديد أربعة أنماط أساسية من خلال البعدين السابقين، وهم :

١- التقبل مع الإنجاز، ويمثل نمط التمركز حول الذات.

٢- التقبل مع الفشل، ويمثل النمط الطفيلى.

٣- الرفض مع الإنجاز، ويمثل النمط الساخر.

٤- الرفض مع الفشل، ويمثل النمط الاكتئابى.

هذه بعض نماذج دراسات الشخصية المصرية، وفيها نجد دراسات تركز على ظاهرة محددة - فى مقابل الدراسات التى تتناول الشخصية المصرية عامة - ونجد فيها الدراسات العلمية فى مقابل الاجتهادية، وفيها نجد دراسات اجتماعية وأخرى نفسية بجانب التاريخية والجغرافية.وهى فى مجملها تقترب من الشخصية المصرية، وتتيح التعرف عليها، ومع هذا يظهر الاحتياج الشديد إلى دراسات علمية متعددة تتناول الشخصية المصرية - بنائها النفسى والاجتماعى - فى كل جانب من جوانبها، وفى تكوينها العام، خاصة أن معظم الدراسات تركز على ظواهر سلوكية واجتماعية أكثر من تركيزها على بناء الشخصية، أى الأساس الداخلى للسلوك المميز للمجتمع المصرى.

المشكلة والفروض

يتعرض البحث لعدد من المشكلات الأساسية، وهى :

١- ماهو الطابع القومى للشخصية المصرية، كما يظهر فى عدد من سمات الشخصية، من خلال دراسة الفن التشكيلى، من حيث أسلوبه ومضمونه ؟

٢- هل يتغير الطابع القومى عبر الزمن ؟

٣- ماهى اتجاهات ودلالات هذا التغير ؟

٤- ماهى أسباب هذا التغير ؟

وهناك عدد من المشكلات الفرعية، منها :

١- كيف يمكن دراسة الفن التشكيلى لجزء من الثقافة، بأسلوب منهجى دقيق، دون أن نفقد ما بالظاهرة من ثراء ؟

٢- كيف يمكن استنتاج الطابع القومى من أسلوب ومضمون العمل الفنى ؟

ففى البحث الحالى لايعد المنهج وسيلة فقط، ولكن تحديد المنهج واختياره هو أحد أهداف البحث الأساسية.

ويقوم البحث الحالى على بعض الفروض الأساسية، وهى على قدر كبير من العمومية ويمكن استنتاجها من البحوث التى سبق عرضها، وهى :

١- يوجد طابع قومى عام للشخصية المصرية، له مميزاته فى كل مرحلة تاريخية.

٢- توجه بعض الملامح الأصلية إلى تميز الطابع القومى المصرى عبر تاريخه.

٣- توجد تغيرات فى الشخصية المصرية عير الزمن.

٤- من أسباب تغير الشخصية : الاستعمار، والنقل الحضارى، والتغيرات السياسية والتاريخية، واعتناق الدين.

٥- أن الطابع القومى المعاصر يستمد أصوله لا من الحضارة الفرعونية فقط، ولكن من حضارات أخرى أيضا، ويتوقف تأثره بالحضارة الوافدة على مدة التقائه بها، ومدى الاندماج بين الشعب المصرى والشعوب الوافدة عليه.

الفصل الرابع

المـنـهـــج

يعد تحليل المضمون أحد الأساليب الهامة فى علم النفس، وهو يستخدم أيضا فى علم الاجتماع والسياسة والإعلام. ويستخدم منهج تحليل المضمون فى دراسة معلومات مسجلة، من خلال تحليل مضمونها، سواء كانت عمل فنى أو أدبى، أو سيرة حياة، أو فلسفة، أو فكر أو مذكرات وانطباعات شخصية، أو مادة إعلامية، أو خطاب... إلخ.

ويعتبر تحليل المضمون منهجا أساسيا فى الدارسات الإعلامية، ودراسات الاتصال (١٨٣) حيث يستخدم للإجابة عن أسئلة أساسية، منها : ماذا فى المضمون ؟ وكيف (أى أسلوبه) ؟ ولمن (أى متلقى الرسالة) ؟ ولماذا (أى الظروف والسوابق التى تحدد المضمون) ؟ ومن (أى الكاتب، وإمكانية تحديده من خلال أسلوبه)؟ ثم أثر التواصل ؟ أى أثر الرسالة على المتلقى (١٨٤).

ويستخدم تحليل المضمون فى دراسة الوثائق (١٨٥) - أى بحوث الأرشيف - حيث يتاح للباحث دراسة حضارات كثيرة على مدار زمنى بعيد. وتعتمد بحوث الأرشيف على ملاحظة أحداث ووقائع، دون أن تؤثر الملاحظة على السلوك الملاحظ، حيث إنها تتم على وثائق تسجل السلوك، ولاتتم فى نفس الوقت الذى يحدث فيه السلوك (١٨٦ : ٤٣-٤٤). وفى دراسة الطابع القومى يمكن أن ندرس الثقافة من فن وفكر وأدب وأساطير وأمثال وحكم وأفلام سينمائية، إلى غير ذلك من مكونات الثقافة، وفى هذه المجالات جميعا يكون تحليل المضمون هو المنهج الملائم، ويتمثل منهج تحليل المضمون فى الخطوات الأساسية التالية :

١- تحديد الفئات التى يهتم الباحث بدراستها، أو الكشف عن الفئات أو العناصر التى توجد فى الظاهرة، ثم تحديدها وتعريفها.
٢- تمثل هذه الفئات المتغيرات التى تقاس (مثل درجة المعارضة فى مقال).
٣- تحدد وحدات الدراسة والتى يقسم من خلالها المضمون (مثلا : الفقرات، الجمل، الكلمات).
٤- يحدد تكرار وجود كل فئة فى كل وحدة.

ويقترح صفوت فرج (٩٠) استخدام تحليل المضمون بطريقة أخرى حيث نستعيض عن الفئات بالمفاهيم، وعن حساب التكرار بقياس الشدة، فمثلا: إذا أراد الباحث أن يدرس الاتجاه نحو المرأة كما يظهر فى حياة أحد

المشاهير، عليه أن يحدد هذا الاتجاه، كمفهوم، أى سمة، ويعرفه، ثم يضع بعض الأسئلة، والتى تمثل بنود مقياس، مثلا :

١- هل المرأة مهمة فى حياة الرجل ؟

٢- هل يمكن للمرأة أن تعمل مثل الرجل؟

٣- هل يختلف تكوين المرأة عن الرجل ؟.. وهكذا.

ثم يكون على الباحث أن يقرأ حياة هذا الرجل، موضع الدراسة، ويحدد إجابته على هذه الأسئلة من خلال سلوكه وأقواله الفعلية، ثم تجمع درجة جميع البنود، وهى تمثل قياسا لشدة الاتجاه نحو المرأة، وهنا يتم قياس الشدة من خلال قياس المفهوم فى عدد مختلف من الجوانب والمواقف.

الملاحظة القياسية

فى البحث الحالى سوف نستخدم منهج الملاحظة القياسية، وهو من تصميم الباحث الحالى، وهو لايعد منهجا جديدا بقدر مايعتبر اشتقاقا من منهج تحليل المضمون، وهو قريب من تحليل المضمون كما يتصوره صفوت فرج - والذى أشرنا اليه (٩٠) - ويمكن أن نعرف منهج الملاحظة القياسية بأنه "دراسة سمات ومكونات الشخصية - أو أى تكوين نفسى أو اجتماعى - من خلال تحديد مفهوم بسيط ومحدد، ثم ملاحظة درجة أو شدة وجوده فى السلوك والموقف المحيط بالسلوك، ومنها نقيس درجة السمة (شدتها) والتى تميز الشخص - أو الجماعة مصدر السلوك".

وأول خطوة فى هذا المنهج هى : تكوين المفهوم، أو السمة. ويشترط أن تكون السمة بسيطة التكوين - أى أحادية - بقدر الإمكان، وأن تكون ذات تعريف مرتبط مباشرة بما يمكن ملاحظته من سلوك، وبالتالى تحدد السمة، ويحدد كيفية ظهورها فى السلوك، أى المؤشرات التى ستلاحظ لقياس السمة. وبما أن هذا المنهج يتيح دراسة وقياس السلوك والموقف، لذا يفرض فى تعريف السمة أن يكون عاما، أى يتضمن خاصية سيكولوجية توجد فى العديد من المواقف.

ويتعامل منهج الملاحظة القياسية مع السمات القطبية (التى تشمل السمة وعكسها)، وهو ماسيتضح عند عرض أسلوب استخدامه. وإذا استخدم لسمات غير قطبية، فإن أسلوب القياس سوف يتطلب بعض التعديلات.

والخطوة الثانية هي : قياس شدة السمة فى السلوك موضع الدراسة، وفى الموقف المحيط به، أى الكشف عن وجود السمة - كخاصية مميزة للسلوك أو الموقف - ثم تحديد درجة (أى شدة) وجودها فى كل منهما. وتحدد شدة السمة فى الموقف والسلوك على مقياس من خمس درجات. حيث يقوم الباحث بملاحظة السلوك وتقدير شدة وجود السمة به، ثم ملاحظة الموقف وتقدير شدة وجود السمة به.

ومقياس الخمس درجات يمتد من صفر إلى ٤، حيث :

صفر تشير إلى أقصى درجة تجاه القطب الأيمن.
١ تشير إلى الميل للقطب الأيمن.
٢ تشير إلى درجة متوسطة بين القطبين (كلاهما يوجد أو لايوجد بنفس القدر).
٣ تشير إلى الميل للقطب الأيسر.
٤ تشير إلى أقصى درجة تجاه القطب الأيسر.

فإذا كانت السمة هي الديمقراطية - الدكتاتورية، فإن الدرجة "صفر" تشير إلى أقصى درجة تجاه الديمقراطيه، والدرجة "٤" تشير إلى أقصى درجة تجاه الدكتاتورية.

وبعد تقدير شدة السمة فى السلوك والموقف، نأتى للخطوة الثالثة وهى : تحديد درجة شدة السمة. وبما أن السلوك هو محصلة تفاعل الشخصية والموقف - أى الكائن والبيئة المحيطة به - لهذا فإن السلوك يمكن أن يعبر عنه رياضيا بأنه :

السلوك = الشخصية (السمة) +الموقف

وعلى هذا فأن السمة تحسب كالتالى :

السمة =السلوك - الموقف

وهذه معادلة رياضية مبسطة، ولايقصد منها أن تكون أساسا لنظرية أو قانون، بقدر مايقصد منها أن تكون أسلوبا لحساب شدة السمة فى منهج الملاحظة القياسية، أى أنه فى هذا المنهج يفرض أن السلوك محصلة قوتين: الموقف، والشخصية. فإذا قسنا السلوك وطرحنا منه أثر الموقف، نستطيع أن نحدد شدة السمة.

وبما أن درجة السلوك والموقف تتراوح بين "صفر" و"٤"، فإن درجة السمة فى المعادلة السابقة سوف تتراوح بين "-٤" و"٤". ولحذف الدرجات السالبة، نستخدم المعادلة التالية :

السمة = السلوك - الموقف +٤

ويصبح مدى درجة شدة السمة من "صفر" إلى "٨ "، وهو يمثل مقياس من تسع درجات. ويلاحظ هنا أن درجات هذا المقياس لها أساس ومعنى نظرى، وهى تمثل مقياسا مرجعيا مطلقا لقياس السمة، فمثلا :

الدرجة صفر	تشير إلى أقصى مستوى للسمة فى اتجاه القطب الأيمن.
الدرجة ١	تشير إلى مستوى شدة مرتفع للقطب الأيمن.
الدرجة ٢	تشير إلى وجود ميل واضح للقطب الأيمن.
الدرجة ٣	تشير إلى وجود ميل للقطب الأيمن.
الدرجة ٤	تشير إلى عدم وجود أى ميل الى أى قطب.

....وهكذا

وتمثل الدرجة "٤" المتوسط النظرى أو المرجعى، وأى متوسط آخر يستخرج من أى عينة يفسر على أساس المتوسط النظرى، والمتوسط يعنى أن شدة السمة فى السلوك تساوى شدتها فى الموقف، أى أن الشخصية لم يكن لها دور، وأقصى درجة وهى "صفر " أو "٨ " تعنى أن شدة السمة فى الموقف والسلوك كانت فى أقصى درجة ، ولكن فى اتجاهين معاكسين ، ويدل ذلك على أقصى درجة لقوة سمة الشخصية للحد الذى يدفع السلوك بقوة فى اتجاه عكس اتجاه الموقف.

وإذا قسنا السمة فى موقف واحد، نتج عن ذلك درجة نوعية خاصة بحالة فردية. ولهذا فمنهج الملاحظة القياسية يقوم على قياس درجة السمة فى خمسة مواقف لكل منها درجة من درجات السمة الخمس. ولكن الدرجة النهائية للخمسة مواقف لا يصح أن تكون متوسط درجة هذه السمة فى الحالات الخمس ؛ لأن المتوسط هنا سوف يكون متوسطا لشدة السلوك والموقف معا ؛ ولهذا سنحدد أسلوب حساب الدرجة النهائية للمواقف الخمسة.

وسنفرض حالة نموذجية : فإذا كان السلوك فى المواقف الخمسة يأخذ أعلى درجة تجاه القطب الأيسر، فإن درجات السمة لهذه الحالات الخمس ستكون "٨ ، ٧، ٦، ٥، ٤" حيث تظهر الدرجة "٨ " فى الموقف الذى يأخذ أقصى درجة فى اتجاه القطب الأيمن، والدرجة "٤" فى الموقف الذى يأخذ أقصى درجة فى أتجاه القطب الأيسر. وإذا فرضنا أن السمة لها شدة أقل من الحالة السابقة درجة واحدة، فنتوقع أن تكون الدرجات الخمس كالتالى "٧، ٧، ٦، ٥، ٤" : فانخفاض شدة السمة درجة بسيطة سوف يظهر فى الموقف الذى يميل للقطب المعاكس للسلوك، وإذا انخفضت شدة السمة درجة أخرى، ستصبح الدرجات الخمس كالتالى "٦، ٦، ٦، ٥، ٤"، أى أنه كلما انخفضت شدة ألسمة، ظهر ذلك فى المواقف التى يواجه السلوك فيها مقاومة، وليس فى المواقف التى يتفق فيها اتجاه الموقف مع السلوك.

وبهذا المنطق يمكن أن نفرض حالة نموذجية، من تسع حالات تمثل أقصى درجة يمينا وأقصى درجة يسارا، والدرجات البينية.

وهذه حالات نموذجية لأنها تفرض الاتساق الشديد فى سلوك الفرد عبر المواقف الخمسة:

الحالات درجة الموقف	الأولى	الثانية	الثالثة	الراعبة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة	التاسعة
صفر	٨	٧	٦	٥	٤	٤	٤	٤	٤
١	٧	٧	٦	٥	٤	٣	٣	٣	٣
٢	٦	٦	٦	٥	٤	٣	٢	٢	٢
٣	٥	٥	٥	٥	٤	٣	٢	١	١
٤	٤	٤	٤	٤	٤	٣	٢	١	٠
المجموع	٣٠	٢٩	٢٧	٢٤	٢٠	١٦	١٣	١١	١٠

ويلاحظ أن أعلى محصلة للمواقف الخمسة هى "٣٠"، وأصغرها "١٠". ويلاحظ وجود مدى بين كل عمودين ؛ ولهذا سوف نقسمه بين كل درجتين ؛ ونضع نصفه فى الحالة السابقة له، ونصفه الثانى فى الحالة التالية له. وإذ كان المدى فرديا، سنضع الدرجة الزائدة فى العمود الأقرب إلى المتوسط. وبدءا من الحالات الأولى، الثانية، الثالثة.... إلخ، سنضع مدى

درجة شدة السمة ذات التسع نقاط من "صفر" إلى "٨ "، ونضع أمام كل درجة المجاميع الممثلة لها، كالتالى :

٨ = ٣٠
٧ = ٢٩
٦ = ٢٦،٢٧،٢٨
٥ = ٢٣،٢٤،٢٥
٤ = ١٨ ،١٩،٢٠،٢١،٢٢
٣ = ١٥،١٦،١٧
٢ = ١٢،١٣،١٤
١ = ١١
٠ = ١٠

وبهذا نحول درجات القياسات الخمس إلى مقياس من تسع درجات. ويلاحظ أن هذا التوزيع السابق وأسلوب تحويل الدرجة يرفع من احتمالية تكرار الحالات فى المنتصف، وهو مايساعد على ظهور خصائص التوزيع الاعتدالى نظريا وفعليا، كما أن القياسات الخمسة والتى تحول إلى قياس واحد تزيد من درجة الثبات وتقلل من أحتمال الخطأ : ففى بعض الحالات نجد أن وجود فرق درجة أو اثنتين بين ملاحظ وآخر، أو قياس وإعادة قياس، سوف يضيع أثره بعد تحويل الدرجات. ويمكن اعتبار الدرجة الواحدة بمثابة الانحراف المعيارى النظرى المرجعى للمقياس، حيث المتوسط "٤" وعلى يمينه أربع وحدات انحراف معيارى، وعلى يساره أربع وحدات انحراف معيارى (نظريا).

وعند تطبيق هذا المنهج، وبعد تحديد السمات وتعريفها، تتبع الخطوات التالية فى كل قياس :

١- يسأل الباحث : هل السمة توجد فى الموقف ؟
٢- إن كانت الإجابة بلا، يأخذ الموقف الدرجة "٢" (محايد).
٣- إن كانت الإجابة بنعم، يسأل : فى أى قطب توجد السمة ؟ ويحدد اتجاه السمة، أى القطب.
٤- ثم يسأل : هل توجد السمة فقط ؟ أم توجد فى أقصى وأوضح درجة لها؟

٥- إن كانت السمة توجد فقط تأخذ "١" أو "٣" على حسب اتجاهها، وإن كانت توجد فى أقصى صورة لها تأخذ درجة "صفر" أو"٤" حسب القطب الذى تتجه له.

٦- ثم يسأل : هل السمة توجد فى السلوك ؟ (أى سلوك المفردة موضع البحث).

٧- فإن كان لا، تأخذ الدرجة "٢" وإن كان نعم تكرر الخطوات ٣، ٤، ٥.

٨- تحسب درجة سمة الشخصية بالمعادلة : السمة = السلوك - الموقف +٤

٩- وهكذا بالنسبة لنفس السمة فى المواقف المختلفة فى درجتها على هذه السمة، حتى تكتمل خمسة مواقف ثم تجمع الدرجة ويحول المجموع بالطريقة السابقة.

وفى الفن التشكيلى - وهو عينة البحث الحالى - سنجد حالتين للسلوك والموقف، هما :

١- فى الحالة الأولى : يمثل السلوك الأسلوب الفنى، أى سلوك العمل الفنى المميز للفنان، أما الموقف فيكون فى هذه الحالة ممثلا فى موضوع العمل الفنى.

٢- فى الحالة الثانية : يمثل السلوك - السلوك الفعلى للأشخاص الذين يضمهم العمل الفنى، ويمثل الموقف العناصر المحيطة بهذه الأشخاص، وغالبا مايكون الموقف هو موضوع العمل الفنى. وهذه التفرقة السابقة ليست إلا تفرقة بين نوعين من عناصر العمل الفنى هما : الأسلوب، والمضمون. فالأسلوب يظهر فى طريقة الفنان فى التعبير عن موضوعه، والمضمون يظهر فى السمات التى يلصقها الفنان بأشخاص موضوعه.

وعند تحديد شدة السمة فى السلوك والموقف يكون على الباحث ملاحظة كل عناصر السلوك الخاصة بالشخص أو الأشخاص موضع الدراسة، ثم ملاحظة كل عناصر الموقف المحيط بهم، ويحاول الباحث أن يحدد وجود السمة أو عدم وجودها. فإذا لم يجد مايشير إلى خصائص السمة بأحد قطبيها، فيعطى لها الدرجة المتوسطة "٢"، وفى حالات نادرة قد يجد مايشير إلى كل من قطبى السمة، خاصة عند دراسة شدة السمة فى سلوك مجموعة، فقد تجد السعادة فى ملامح شخص، والاكتئاب فى ملامح شخص

آخر، وفي هذه الحالة – لو تساوى وجود كلا القطبين (٥٠٪ و ٥٠٪) – تأخذ السمة الدرجة المتوسطة أيضا "٢".

وبعد التأكيد من وجود السمة، وأنها ليست في وضع التوسط أو المحايدة، يكون على الباحث تحديد شدة السمة، وذلك بعد تحديد القطب الذى تتجه اليه، وهناك حالتان هما :

١- أن السمة توجد بقدر مميز، أى يوجد ميل تجاه أحد القطبين، وهذا يعنى أنها توجد بنسبة افتراضية ٧٥٪، أى هناك مساحة من السلوك أو الموقف لا تشغلها (٢٥٪)، وسواء كانت هذه المساحة غير مميزة بميل محدد، أو مميزة بميل بسيط للقطب الآخر.

٢- أن السمة توجد فى أقصى درجة لها، أى فى حالة شبه نموذجية، وهذا يعنى أنها توجد بنسبة افتراضية لاتقل عن ٩٠٪، مما لايترك إلا مساحة بسيطة من السلوك والموقف لاتظهر فيها خصائص هذا القطب من السمة.

وقبل اختيار الباحث للحالة الثانية – والتى تمثل أقصى درجة – عليه أن يجيب عن السؤال التالى : هل يمكن أن توجد السمة بدرجة أكثر وضوحا وشدة ؟

فإذا وجد أن هذا الاحتمال غير وارد، وأن هذه هى الحالة النموذجية، يعطى لها أقصى درجة. والحالة النموذجية هى الحالة التى تنطبق مباشرة وتماما – أو بدرجة شبه تامة – مع تعريف السمة الذى حدده الباحث.

وفى البحث الحالى تمثل اللوحة الفنية مفردة البحث، وعندما يكون الأسلوب هو السلوك المقاس، فإنه يكون أسلوب التعبير الفنى فى جميع أجزاء اللوحة، وعندما يكون سلوك الأشخاص الذين يتناولهم العمل، فإنه يكون محصلة سلوكهم جميعا معا.

ويلاحظ مراعاة عدم قياس أكثر من سمة من خلال عناصر عمل واحد. ففى السمات التى تقاس فى هذا البحث، سنجد بينها قدرا من التداخل، وقد حاولنا أن يكون فى أضيق نطاق. ولكن هناك مجالا آخر للتداخل، حيث إن السلوك الواحد قد يعبر عن أكثر من سمة. ولذلك يجب أن تحدد العناصر أو الجوانب التى تستخدم من هذا السلوك فى قياس كل سمة.

ومن خلال القياسات الخمسة لكل سمة، يتضح أننا نحتاج فى كل عصر إلى خمس لوحات على الأقل تختلف فيها درجة سمة الموقف، ولكن

هذا قد لايكون متاحا فى سمة أو أكثر فى عصر أو أكثر. ولذلك سوف نحاول دائما الوصول إلى أفضل قياس، وقد نضطر إلى قياس السمة من عمل واحد أو قياسها من خلال ملاحظات عامة فى لوحات كثيرة، دون أن تكون متبلورة بوضوح فى عمل واحد. وهذه القياسات أقل فى دقتها من تلك التى يتوفر لها العينة الملائمة. ومع هذا تبقى أهميتها فى تكملة صورة الشخصية المصرية عبر العصور، كما تبقى أهميتها فى كونها قياسات أولية، يمكن أن تؤكدها قياسات أخرى.

وفى حالة الوصول لقياس السمة من خلال موقف واحد – أو اثنين – نكون بصدد قياس استنتاجي ؛ لأنه قياس لجزء، ومن دراسة الجزء نستنتج القياس العام. أما فى حالة قياس السمة فى ثلاثة مواقف، فيمكن فرض الدرجتين المتبقيتين من خلال الأسلوب التالى :

بعد تسجيل درجات المواقف ودرجات السلوك المتاحة، نرتب درجات السلوك أمام المواقف الخمسة، والتى لها درجات مختلفة، مثل :

المسلسل	درجة الموقف	درجة السلوك
١-	صفر	١
٢-	١	٢
٣-	٢	–
٤-	٣	–
٥-	٤	٣

ونحدد المواقف التى لم نجد لها مثال، ثم نحدد درجة السلوك أمام هذه المواقف من خلال منطق درجات السلوك التى قسناها بالفعل : فهل هى تناقصية أم تزايدية أم ثابتة أم عشوائية ؟

ومن أمثلة هذه الحالات مايلى :-

درجة السلوك الثابتة		درجة السلوك المتناقضة		درجة السلوك العشوائية		
٣	٢	٤	٣	٤	٣	٢
٣	٢	٣	–	٢	–	٤
٣	–	٢	٢	٣	١	–
–	٢	–	–	–	٣	–
–	–	–	صفر	–	–	٢

وفى الحالات العشوائية، نضع فى الحالات التى لم نجد لها قياسات متوسط شدة السلوك بأقرب رقم صحيح. وفى حالات الثبات نضع فى الحالات الناقصة نفس درجة شدة السلوك الموجودة فى الحالات الأخرى. أما فى التناقض أو التزايد، فنضع الدرجة التى تكمل صورة المنحنى الهابط أو الصاعد بشكل يتسق مع معدل التزايد أو التناقص الذى يظهر فى الدرجات المقيسة بالفعل.

وفى الحالات السابقة تصبح الدرجات الناقصة كالآتى :

درجة السلوك الثابتة		درجة السلوك المتناقضة		درجة السلوك العشوائية		
٣	٢	٤	٣	٤	٣	٢
٣	٢	٣	(٣)	٢	(٢)	٤
٣	(٢)	٢	٢	٣	١	(٣)
(٣)	٢	(١)	(١)	(٣)	٣	(٣)
(٣)	(٢)	(صفر)	(صفر)	(٣)	(٢)	٢

ويلاحظ فى الحالات التى يمكن بها وضع درجتين – مثل الحالة الرابعة – فالدرجة الثانية يمكن أن تكون ٣ أو ٢، والدرجة الرابعة يمكن أن تكون ١ أو ٢ وإن كان الأغلب "١"، فيكون الاتجاه لأخذ الدرجة الأعلى مرة، والأقل فى الثانية. ويراعى فى ذلك :

١ – ألا تؤدى الدرجات المفترضة إلى درجة للسمة تختلف بشدة عن درجات السمة فى الحالات المقاسة.

٢- أن أية حالة يصعب فرضها - أو الحكم بين اختيارين - يفضل اللجوء للاختيار الذى يقرب الدرجة النهائية - لهذه الحالة - من المتوسط "٤" وليس الذى يبعدها عنه.

٣- عند وجود احتمالين يصعب المفاضلة بينهما، تحسب الدرجة النهائية، وتجمع وتحول إلى الدرجة النهائية المعيارية لكل احتمال، فإن كانت النتيجة واحدة توضع مباشرة، وإن اختلفت تؤخذ الدرجة الأقرب إلى المتوسط "٤".

٤- فى حالة أن الدرجة المختارة - والأقرب إلى المتوسط - هى المتوسط بالفعل "٤"، تعاد دراسة السمة على عينة أخرى من الأعمال الفنية، فان تأكد الميل للمتوسط يسجل، وإن وجد ميل لأحد أقطاب السمة يؤخذ بهذا الاحتمال.

وفى أحيان كثيرة نجد أكثر فى عمل يتفق فى درجة الموقف مع السمة، وفي هذه الحالة نقيس شدة السلوك فى كل موقف، ثم نحسب المتوسط بأقرب رقم صحيح، ويعد هذا واحدا من الخمس قياسات المطلوبة.

الفصل الخامس

خطة البحث

يتناول البحث الحالى دراسة التطور النفسى للشخصية المصرية من خلال قياس مجموعة من سمات الشخصية فى الفن التشكيلى من خلال منهج الملاحظة القياسية، وذلك بدءا من العصر الفرعونى حتى هذا القرن.

العينة

يمثل الزمن المتغير الرئيسى فى هذا البحث، وقد قسم إلى فترات أو عصور، وهى :

١- العصر الفرعونى من ٣٠٠٠ قبل الميلاد إلى ٣٣٤ قبل الميلاد.
٢- العصر اليونانى من ٣٣٤ قبل الميلاد إلى ٣١ بعد الميلاد.
٤- العصر الرومانى من ٣١ بعد الميلاد إلى ٦٤٨ بعد الميلاد.
٤- العصر الإسلامى من ٦٤٨ إلى ١٩٠٠ بعد الميلاد.
٥-" القرن العشرين" من ١٩٠٠ إلى ١٩٨ ٦.

ومن خلال العصور الخمسة، نجد مراحل حضارية خمس هى : الفرعونية، واليونانية. والرومانية، والإسلامية، والمعاصرة. وفى العصر الرومانى، نجد مكون سادس هو هى الحضارة القبطية، والتى ظهرت فى الفن القبطى، وهى تمثل الجانب الشعبى من الحضارة المصرية فى ذلك العصر، فقد كان الفن القبطى فنا شعبيا مزدهرا.

وتتمثل العينة الأساسية للبحث فى الأعمال التصويرية، أما النوعيات الأخرى فنلجأ لها عند الحاجة. وبالطبع نجد أهمية للتصوير البارز والغائر (اللوحات الجدارية). ونركز على التصوير ؛ لأنه يمثل موضوعا وموقفا وسلوكا، وبالتالى يتميز بثراء العناصر والدلالات.

ويعرض جدول (١) لحجم العينة، التقريبى، حيث إن التداخل والتكرار فى اللوحات كبير ويصعب حسمه. وهذه العينة هى مجموعة الأعمال الموثقة والمصورة فى المراجع الفنية التى استخدمت فى البحث (أى كلها لوحات مسجلة فى كتب).

جدول (١) : عينة الأعمال الفنية مصنفة تبعا لنوعها
والعصر الذى تنتمى له

	الفرعونى	اليونانى	الرومانى	القبطى	الاسلامى	القـــرن العشرين
التصوير	٩٧	٦	٣٢	٣٢	٢٢٠	٤٥٣
التصوير البارز	١٦٨	١٩	٦	٦٨	—	١٧
التماثيل	١٦٩	٦٩	١٢	٣٠	—	٦١
الزخـــــارف والمعمار	٢٠٢	١٢	١٠	٥ ٨	٥٨ ٠	١٠

وهـى تمثـل فـى مجموعهـا ٢٣٥٨ عمـل فنـى، بجـانب أعمـال فنيـه أخرى غير مصرية وعددها (لكل الأنواع السابقة معا) ٤٤٨ عمل عـالمى : ٧٠ عراقى، و١٣ ديانات شرقية، و٩٦ يونانى، و٢٥ بيزنطى، و٣٠٠ عربى وإسلامى. وقد استخدمت هذه الأعمال كمحك لدراسة الفن المصرى، حيث نحدد من خلال مقارنتها مع الفن المصرى مايمكن أن يكون سمات فنية عامة، ومايمثل سمات خاصة بالفن المصرى.

ويلاحظ فى عينة الأعمال الفنية أن بعضها قد يشمل أعمالا ليست مصرية تماما، أى نقلت من دول أخرى، أو صممها فنان غير مصرى فى مصر، أو فنان مصرى فى دولة غير مصر. ويظهر هذا خاصة فـى العصر اليونانى والرومانى والإسلامى، وينتج ذلك من صعوبة تحديد مصدر العمل الفنى بدقة.

السـمـات

تتمثل أداة البحث فى مجموعة من السمات (أى المفاهيم)، ومن خلال منهج الملاحظة القياسية، يتم قياس هذه السمات - أى ملاحظتها وتحديد ملامح وجودها وإعطاؤها الدرجة الملائمة تبعا للقواعد التى سبق ذكرها - وتحدد درجة السلوك والموقف، ثم نحسب درجة السمة، حيث نستخرج درجة لكل سمة لستة نماذج أو مراحل للشخصية المصرية هى :

١- الشخصية المصرية فى العصر الفرعونى.

٢- الشخصية المصرية فى العصر اليونانى.
٣- الشخصية المصرية فى العصر الرومانى.
٤- الشخصية المصرية فى الفن الشعبى القبطى فى العصر الرومانى.
٥- الشخصية المصرية فى العصر الإسلامى.
٦- الشخصية المصرية المعاصرة (فى القرن العشرين).

وقد تم اختيار السمات من خلال عدد من المراحل هى :

١- تم تجميع أكبر قدر ممكن من السمات من خلال تراث علم النفس، ووصل عددها إلى حوالى ١٥٠ سمة.
٢- تم تحليل مفاهيم هذه السمات وتجميع السمات شديدة التداخل والتشابه من أجل الوصول إلى سمات أحادية نقية، ذات تداخل محدود، ونتج عن هذه المرحلة ٩٠ سمة، وحددت تعريفاتها.
٣- أجريت عملية اكتشاف للسمات من خلال تطبيق تعريف السمة على مضمون عدد كبير من اللوحات، بغرض تحديد السمات التى يمكن قياسها فى الفن التشكيلى، ونتج عن هذه المرحلة ٤٠ سمة هى موضع الدراسة فى هذا البحث.

ويلاحظ فى هذه السمات أنها تمثل معظم مايمكن دراسته فى الفن التشكيلى. وقد كان من الممكن تقليل عددها حتى نكتفى بالسمات التى يسهل دراستها، ولكن فضلنا أن ندرس كل السمات الممكنة مهما كانت صعوبة قياسها فى الفن التشكيلى.

وهذه السمات، وتعريفها، مستمدة من تراث علم النفس، سواء من السمات أو الاتجاهات، أو من بعض الظواهر والجوانب النفسية التى تدرس فى علم النفس. وبجانب هذا تم حصر مجموعة من السمات الفنية التى تستخدم فى النقد الفنى لمعرفة مدى إمكانية استخدامها، أى الكشف عن السمات الفنية التى تعبر عن سمات نفسية (انظر على سبيل المثال : ٩٠).

بعد هذا، وضعت تعريفات للسمات المختارة روعى فيها تحديد المعنى النفسى والسلوكى لكل سمة، بكيفية تمكن من ملاحظتها فى الأعمال الفنية. وقد قسمت السمات إلى مجموعتين - كما سبق أن أشرنا - : الأولى هى : سمات الأسلوب، حيث يمثل الأسلوب الفنى السلوك، وموضوع العمل

يمثل الموقف، والثانية هى : سمات المضمون، حيث يكون سلوك الأشخاص فى العمل الفنى بمثابة السلوك والموضوع وعناصر الخلفية وغيرها، بمثابة الموقف. وفيما يلى عرض لهذه السمات وتعريفاتها.

أولا : سمات الأسلوب

وهى تمثل ٢٠ سمة، تشمل العديد من الخصائص السيكولوجية والسلوكية التى تظهر فى أسلوب عرض الفنان لموضوعه.

التقليد – التميز :

"الميل لاتباع ماهو شائع ومألوف، والعمل بشكل تقليدى، واستخدام الحلول التقريرية، وغلبة الصنعة على الفن، ومحاكاة الآخرين، فى مقابل: الميل للاختلاف والتميز والبعد عن المألوف، وحل المشكلات بأسلوب متفرد إبداعى، وغلبة الفن على الصنعة."

وبتطبيق هذه السمة على الفن، يفضل التركيز على الإطار العام لأسلوب التعبير ؛ لأن التقليد أو الإبداع فى جزئيات العمل لن يكون له الدلالة الهامة. فقياس هذه السمة يعنى قياسا لمدى تميز الحضارة بالتجديد، ومدى ارتباطها بأسلوب فنى تقليدى. ويمكن مقارنة الفنان بغيره، وأيضا مقارنة الفنان بنفسه من خلال أعماله المختلفة. وقياس الإبداعية فى هذه السمة ليس قياسا للفكرة أو المدرسة الفنية، بقدر ماهو قياس لأسلوب المعالجة الفنية.

الرفض – القبول :

"الميل لرفض الآخرين والمجتمع والحضارة، والميل للسخرية، والمعارضة، والتهكم، والحقد والتجريح والذم والهجوم على الآخرين، والحكم عليهم وإدانتهم، فى مقابل : تقبل الآخرين والمجتمع والحضارة، والميل للتأييد والاحترام والمدح، وعدم الحكم على الآخرين وإدانتهم" .

وبهذا المعنى تشمل السمة الموقف الوجدانى والمعرفى للإنسان تجاه مجتمعه، وبتطبيقها على الفن تصبح ممثلة للموقف الوجدانى والمعرفى للفنان تجاه موضوعه. فمن المفترض نظريا أن الفنان يعالج كل الموضوعات، وقد يمدح أو يذم. أى قد يظهر الموضوع بصورة تدعو للسخرية أو قد يظهره بصورة تدعو للفخر، وبالتالى تصبح هذه السمة قياسا لموقف الفنان من

موضوعه، كما يظهر فى أسلوبه فى التعبير عنـه. ومن خـلال ذلـك نستطيع التعرف على موقف المجتمع من نفسه ومن حضارته.

التحوير – المواجهة :

"الميل لتحوير المشاكل وتغيير طبيعتها وأسبابها، وخداع الـذات، واستخدام الميكانزمات الدفاعية، فـى مقابل : الميل لمواجهـة المشـاكل علـى حقيقتها، ومصارحة الذات".

ولكى نستطيع قياس هذه السمة، علينـا أن نستخرج الواقـع وصورتـه من نفس العمل الفنى. ولكى نصل إلى ذلـك، يجب أن نحدد عنـاصر العمـل الفنـى أو الواقـع الفنـى، ونحـدد مـدى الاتسـاق الداخلـى بينهـا ومـدى تكاملهـا وترابطها. وعندما نجد تعارضـا وتفككا فى سياق الأجزاء والعنـاصر، يمكـن عندئذ أن نجد التحوير، وعندما نجد ترابطا، سوف نجد مواجهة. أى علينا أن نبحث عن احتمال وجود معنى ضمنى، أو معنى مخبأ يشير إلـى رأى الفنـان أو إلـى الواقـع الفعلـى. ومـن خـلال العلاقـة بيـن المعنـى الضمنـى والمعنـى الصريح يمكن اكتشاف هذه السمة ودرجة وجودها.

التقدمية – الرجعية :

"الميل إلـى الاعتقـاد بـأن الحيـاة تسـير للأفضـل، والتركـيز علـى المستقبل، والاهتمام بالجديد، فى مقابل : الاعتقـاد بـأن الحيـاة تسير للأسوأ، والرجوع إلى القديم (السلف)، ورفض الجديد".

ولكى ندرس هذه السمة فى العمل الفنى، فإن الملاحظة سـوف تشـمل أسلوب التعبير الفنى باعتباره فكرة أو نموذجا. ومن خلال تحديد نموذج الفـن فى لحظـة ما، يمكن تحديد علاقته بما قبله، ثم تحديد علاقة مابعده به. أى أننـا لاندرس هذه السمة فى أسلوب التعبير فى عمل ما، ولكن نقارن بيـن أسـاليب التعبير علـى متصل زمنى حتى نحدد المراحل التقدميـة، والمراحـل الرجعيـة، أو نحدد النقاط التى يحدث عندها تغير جديد، يعطـى المسـتقبل طـابعـا خاصـا مختلفا عن الماضى، والمراحل أو النقاط التى يحدث عندها تغير يكون بمثابـة عودة إلى نمط قديم، أى عودة إلى الماضى.

الرقة – الخشونة :

"الميل إلى العفو والرحمة واللين، وسرعة التأثر والحساسية والمشاركة الوجدانية، فى مقابل : العقاب والمحاسبة، والشدة، والحزم، والتحفظ، وعدم الانفعال بمشاكل الآخرين"

ولكى نستطيع تناول هذه السمة فى دراسة أسلوب التعبير الفنى يمكن أن نضع لها تعريفا آخر يكافىء الأول، حيث نجد أنها :

"الميل إلى الرقة فى الخطوط والألوان، والتمتع بالأشكال الرقيقة مثل وجه الطفل، والورود، ومشاهد البحر والزرع، وعدم الميل لمشاهد العنف والدماء، فى مقابل : الميل إلى الخشونة فى الخطوط والألوان، والتمتع بالأشكال الخشنة التى تظهر فيها القوة والصلابة، والميل لمشاهد العنف والدماء، وتفضيل التأثيرات الجمالية العنيفة" .

الشبع – الجوع الحسى :

"البعد عن الإثارة، وضعف الحاجة للخبرات الجديدة، فى مقابل : البحث عن الإثارة والخبرات الجديدة، والجوع الشديد للمنبهات ".

وهذه السمة لها علاقة بأسلوب التعبير الفنى، ففى كل لوحة "كم" محدد من المنبهات، لها شدة معينة. فهناك لوحة لاتجد فيها غير الإحساس "بالهدوء"، ولكن هناك لوحة أخرى ربما لاتستطيع النظر لها لمدة طويلة من شدة ما بها من عوامل إثارة، أو استثارة. ونفرض أن الفنان الذى يتميز بشدة الاستثارة الداخلية يميل إلى رسم لوحات مشبعة بعوامل الاستثارة، أى يتميز بارتفاع درجته على هذه السمة فى اتجاه الجوع الحسى. أما الفنان الذى يتميز بمستوى استثارة داخلى منخفض، فيميل إلى رسم لوحات ذات مستوى منخفض من الاستثارة، وبالتالى يتميز بانخفاض درجته على هذه السمة فى اتجاه الشبع الحسى.

التصلب – المرونة :

"الميل للتصلب وعدم تغير العادات، والتمادى فى السلوك، وعدم تغير السلوك بشكل يتلاءم مع الموقف، وعدم القدرة على تغيير التوجه بسرعة، فى مقابل : المرونة، والقدرة على تغيير العادات، وعدم التمادى، والتغيير بدرجة أكثر مما يتطلب الموقف، وسرعة تغيير التوجهات" .

ونركز هنا على أسلوب إدراك الفنان وتعبيره عن العناصر المختلفة للعمل الفنى الواحد، أو لعدد من الأعمال، ثم نحدد مدى ملائمة هذا الأسلوب لكل عنصر. والمرونة المرتفعة تظهر فى قدرة الفنان على إحداث تغييرات جذرية فى عناصر عمله ليعطى تنويعات مبالغة، أما التصلب المرتفع فيظهر فى ميل الفنان لإدراك عنصر ما مثل آخر برغم اختلافهما الجذرى، وتعبيره عن الأول مثل الثانى.

الاغتراب – الانخراط :

"انعزال الفرد وشعوره بالغربة، واختلافه عن المحيط الخارجى، وفقد التواصل مع المجتمع، فى مقابل : اندماج الفرد مع الجماعة، وتشابهه معها، وسهولة التواصل معها".

ومن خلال ملاحظة الأعمال الفنية وأنواعها وموضوعاتها، يمكن أن نعيد تعريف السمة بأنها :

"انعزال العمل الفنى وموضوعه عن المجتمع، واغتراب أفكاره عن فكر المجتمع، وفقده للقدرة على التواصل مع المجتمع، فى مقابل : اندماج وانخراط العمل الفنى وموضوعه مع المجتمع، واقتراب أفكاره من فكر المجتمع، وسهولة تواصله مع المجتمع".

السلاسة – الوسوسة :

"الميل للعمل والسلوك من خلال قدر ضئيل من النظام، والتحلل من الروتينية والطقسية، فى مقابل : الميل للعمل والسلوك بقدر واضح من الحرص والنظام الصارم، والروتينية والطقسية".

والفنان الذى يتميز بالوسوسة ترتفع لديه القيمة الجمالية للنظام والترتيب، بحيث يرى أن الشىء المنظم جميل، أما الفنان الذى يتميز بالسلاسة، فترتفع لديه القيمة الجمالية للتلقائية ؛ فيرى أن شكل الأشياء وهى موضوعة بتلقائية وشبه فوضى شكل جميل ؛ ولهذا فالأول يفضل تنظيم موضع عناصر العمل الفنى، أكثر من الثانى.

العملية – الجمالية :

"الميل للاهتمام بالفائدة العملية للشيء، في مقابل : الميل للاهتمام بالقيمة الجمالية للشيء". ويمكن قياس السمة في الأدوات والأثاث والمباني والملابس، وكلها تمثل عناصر عملية تستخدم في الحياة اليومية. ولكي نكتشف وجود هذه السمة يمكن أن ندرس هذه الأشياء عن طريق تحديد الفائدة العملية لها ومتطلبات هذه الفائدة (الموقف)، وتحديد الجوانب الجمالية فيها وفي حدودها (السلوك). وبمقارنة الجانب العملي بالجمالي نستطيع أن نحدد ما إذا كان أحدهم يتفوق على الآخر.

الحسم – عدم الحسم :

"الميل إلى التحديد والحسم في المواقف والقرارات والآراء والسلوك، في مقابل : الميل إلى التميع وعدم الحسم في المواقف والقرارات والآراء والسلوك".

وبتطبيق هذه السمة على الفن التشكيلي، نجد أثرها على سلوك "الرسم" نفسه، أي على "يد " الفنان والتي تنقل إدراكاته. وبالتالي فإن هذه السمة تظهر في الخطوط والألوان. فالحسم يظهر في تحديد الخطوط والألوان ودقة حدودها، والتميع يظهر في الخطوط غير المحددة والألوان المتداخلة.

اللاتناغم – التناغم :

"الميل إلى الاختلاف والتباعد وعدم التلاؤم والتعارض والتضاد والتنافر، في مقابل : الميل إلى التناسق والتناغم والتطابق والمقابلة والتماثل والتشابه".

وهذه السمة تظهر بوضوح شديد في أسلوب التعبير الفني، وهي تظهر في مضمون العمل نفسه من خلال دراسة العناصر والعلاقات بينها والقواعد الجمالية التي تحكم موضعها وأعدادها، وحركتها. ومن خلال دراسة العمل الفني يمكن التوصل إلى "الجمل الموسيقية" أو "الجمل الجمالية" التي تصيغها الأشكال والعناصر.

الاختصار – الإسهاب :

"الميل للاختصار والتركيز، وضغط المعلومات فى مقولة محددة، فى مقابل : الميل للإسهاب والشرح والتكرار، وعدم القدرة على تركيز المعلومات فى مقولات محددة".

وفى الأعمال الفنية، هناك عناصر وأشكال وأفكار وعلاقات. ولكى نصل إلى هذه السمة يجب أن نحدد أحد عناصر العمل وأفكاره، ثم نحدد كيفية نقل الفنان لهذه الفكرة وعدد العناصر التى استخدمها لذلك، وهل يمكن اختصارها أم لا ؟ وهل يمكن زيادتها أم لا ؟

الشكل – المضمون :

"التركيز على الشكل الخارجى وإهمال المضمون، مثل التدين العبادى الخارجى، وأخلاق القواعد، والاهتمام بالمكانة الاجتماعية، والمظهر الخارجى، والأعراض، فى مقابل : التركيز على المضمون والجوهر، مثل التدين التطبيقى والداخلى، وأخلاق الجوهر، والقيمة الشخصية، والخصائص".

ولكى نستطيع اكتشاف هذه السمة فى الأعمال الفنية، يجب أن نحدد عناصر العمل، ثم نحدد خصائص كل عنصر. فبعض العناصر لها شكل بدون مضمون (زهرة مثلا) والبعض الآخر له شكل ومضمون (الإنسان)، والبعض له مضمون بدون شكل (المعانى). ويمكن أن نتناول كل عنصر فى العمل أو العمل ككل، ثم نحدد طبيعة العنصر على هذه السمة، ونحدد درجة اهتمام الفنان بالشكل والمضمون لهذا العنصر، ومن خلال مقارنة طبيعة العنصر برؤية الفنان، نصل الى درجة ميل أسلوب الفنان على بعد "الشكل – المضمون".

التبسيط – التعقيد :

"الميل للتبسيط والبعد عن الأفكار الغامضة، ووضوح الأفكار، فى مقابل : الميل للتعقيد والتمتع بالتفكير المعقد والبعد عن التبسيط".

ولكى نستطيع الكشف عن هذه السمة، يجب أن نحدد أولا أفكار العمل الفنى، ثم نحدد العلاقات، أوبناء هذه الأفكار، ومن ثم نحكم على بساطته أو تعقيده، من خلال تحديد إمكانية تبسيط أو تعقيد هذه الأفكار، وما يلائمها أكثر.

عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض :

"ميل الفرد للابتعاد عن المواقف الغامضة، وعدم قدرته على تحملها، وإثارتها لقلقه، في مقابل :قدرة الفرد على تحمل المواقف الغامضة، والاستمتاع بالتفكير فيما هو غامض، وعدم إثارة الغموض للقلق" .

وعند دراسة الأعمال الفنية، نفرض أن الفنان الذى يستطيع تحمل الغموض يميل لنقل خبراته الغامضة فى أعماله الفنية - فمن يستطيع مواجهة الموقف الغامض يستطيع أن يعبر عنه وينقله للآخرين - وبالتالى فإن وجود مواقف غامضة فى العمل الفنى يشير إلى ميل الفنان الى تحمل الغموض.

الخيالية - الواقعية :

"امتداد الفكر والتصور لما وراء عالم الواقع إلى عالم الخيال، وتكوين صورة ذهنية لاترتبط بالواقع تكون وليدة الخيال، وبروز عالم الأحلام، والمعالجة الخيالية لمفردات الواقع، في مقابل : ارتباط الفكر بالواقع، والبعد عن الخيالات وصور الأحلام، والمعالجة الواقعية للوقائع والأحداث" .

والعمل الفنى هو خيال، فالرسم ليس مثل التصوير الفوتوغرافى الذى ينقل الواقع كما هو (وإن كان محرفا لأنه ينقله من زاوية محددة من خلال بعدين وليس ثلاثة).

ولهذا فالفنان يرى الواقع ويعايشه، ثم ينقل لنا، لا الواقع، بل الصورة المتكونة عنه فى خياله. وعند قياس هذه السمة يمكن مقارنة صور الأشياء كما تظهر بالعمل الفنى، بصورتها الحقيقية فى الحياة. باعتبار أن معظم عناصر اللوحات تمثل أشياء نراها فى كل وقت ولها خصائص شكلية محددة ومعروفة. والفرق بين صورة الشيء فى خيال الفنان كما تظهر فى العمل الفنى وصورته فى الواقع، يحدد درجة هذه السمة.

العيانية - التجريدية :

"التركيز على الحدث العينى كما هو، دون اكتشاف الدلالات العامة أو العلاقات والمعانى، فى مقابل : التركيز على معنى الحدث، وليس تكوينه العينى، واكتشاف المعانى والعلاقات المجردة له" .

وعند دراسة هذه السمة فى الأعمال الفنية، نحتاج إلى تحديد مايلى :
١- الحدث الذى يتضمنه العمل.
٢- المعنى المرتبط بالحدث والذى يشير له ويركز عليه الفنان.
٣- المعانى المختلفة التى يمكن أن تنسب لهذا الحدث.

ومن خلال مقارنة هذه العناصر نستطيع تحديد درجة التجريدية.

ويمكن أن نركز على خصائص الحدث والمعنى الذى يشير له الفنان حتى نستطيع تحديد مدى قرب أو بعد هذا المعنى عن الخصائص العيانية للحدث.

التركيب – التحليل :

"الميل للتعامل مع الكليات، واتجاه العقل إلى ملاحظتها وفهمها ككل دون النظر إلى كل جزء على حدة، أى الميل إلى التأكيد على وجود معنى عام، وعدم أهمية المعانى الجزئية، فى مقابل : الميل للتعامل مع الجزئيات، والاتجاه إلى ملاحظة كل جزئية والكشف عن معناها، والتأكيد على أن المعنى الكلى هو محصلة تفاعلية لمعنى الأجزاء، وأن فهم الجزء هو الوسيلة الوحيدة لفهم الكل".

وإذا كان العمل الفنى يقدم معنى أو حدث له معنى، فإن دراسة هذه السمة تتحقق من خلال الكشف عن أسلوب الفنان فى تقديم المعنى، أو الفكرة، أو العنصر، أو الحدث الذى يريد توصيله. فإذا كان الفنان يركز على الحدث أو العنصر بشكل عام دون أن يظهر الجزئيات بتركيز واضح، فهذا يشير إلى ميله تجاه التركيب. أما إذا كان يقدم الحدث من خلال جزئيات يركز عليها ويبرز دلالتها، فهذا يدل على ميله تجاه التحليل.

التفكك – التماسك :

"تفكك الأفكار وعدم وجود ترابط معرفى ومنطقى بينها، وتعبير كل فكرة أو مجموعة من الأفكار عن منطق ينفصل عن منطق فكرة أخرى، فى مقابل : تماسك الأفكار وانتظامها فى منطق عام شامل، وجودة البناء الداخلى، ووضوح العلاقات بين الأفكار".

ولقياس هذه السمة فى العمل الفنى، نبدأ بتحديد الأفكار والمعانى التى يشملها العمل الفنى، ثم نحدد العلاقة بينها، ونحدد مدى اهتمام الفنان وتركيزه

على تحديد وتوضيح هذه العلاقة. ومن خلال هذه المعلومات نحدد ما إذا كان العمل الفنى يعبر عن أفكار مفككة أم أفكار مترابطة، وهل الموضوع نفسه يحتم أن تكون الأفكار مفككة أم مترابطة ؟

ثانيا : سمات المضمون

وهى تمثل ٢٠ سمة، تعبر عن مختلف الخصائص السلوكية التى يمكن أن تظهر فى سلوك وتعبيرات الأشخاص المتضمنين فى العمل الفنى.

الضعف – التأكيدية :

"الشعور بالضعف والاستسلام أمام الآخرين، وعدم الثقة بالنفس، وعدم التأكيد على حقوق الفرد، وعدم تأكيد الفرد على قيمته، وقيمة آرائه، والشعور بالنقص، وعدم الاعتزاز بالذات، وعدم الاهتمام بالذات، فى مقابل: الشعور بالقوة، والقدرة على إثبات الوجود، والثقة بالنفس والدفاع عن الحقوق، وارتفاع قيمة الفرد فى نظر نفسه، والاعتزاز بالنفس والاهتمام بها.

ولأن الأعمال الفنية لاتشمل تعبيرات لفظية، لهذا فإن قياس هذه السمة لايتأتى إلا من ملاحظة وقياس التعبيرات غير اللفظية، ومنها :

١– تعبيرات الوجه.
٢– تعبيرات وأشارات اليد.
٣– وضع الجسم (أسلوب الجلوس).

ومن خلال هذه التعبيرات نستطيع أن نحدد درجة التأكيدية، فمثلا تظهر درجة التأكيدية فى النظرات الحادة، والنظر للآخرين مباشرة، والتعبيرات التى تظهر تأكيد الفرد لنفسه من قوة الملامح، والإشارة باليد لتوجيه اتهام (من قوة حركة الإشارة ووضوحها)، ورفع الرأس، والجلوس بشكل يعبر عن الاعتزاز والثقة... وهكذا.

تحجيم الذات – تضخيم الذات :

"الشعور بمحدودية الذات وصغر مكانتها فى الحياة، والفصل بين الذات ومكانتها، وانجازاتها بحيث تبدو ضئيلة، والتواضع الفعلى، والإقلال من قيمة إنجاز الفرد، والشعور بأن الذات محدودة وصغيرة بين كل مايقع خارجها، فى مقابل : الشعور بامتداد الذات، واحتواء الذات لمعان ليست

جزءا منها، والخلط بين الذات ووضعها وما يحيط بهـا، والشـعور بالزعامـة، وصبغ مالايملكه الفرد بالذاتية، وتضخيم قيمة عمل الفرد وإنجازه" .

وتظهر هذه السمة فى الأعمال الفنية من خلال وضع الفرد فى العمل الفنى، حيث يوضع فى الاعتبار :

١- حجم الفرد مقارنة بالآخرين والأشياء.
٢- الحيز الذى يشغله الفرد مقابل العناصر الأخرى.
٣- مدى التركيز على إبراز جوانب الجمال والفخامة.
٤- مدى التركيز على إبراز ملامح العظمة والقوة.

الفهلوة - الكفاح :

"إعطاء المادة أهمية فى حد ذاتها، وعدم الاهتمام بالإنتـاج والإنجـاز، وعدم الميل لبذل الجهد، وتركيز الفرد على تحقيق مايريد دون توفر المهارة، أو دون بـذل الجهـد المطلـوب، والميـل للحصـول علـى عـائد فـورى سـريع، والاهتمام بالمتعة واللذة، فى مقابل :عدم إعطـاء المـادة أهميـة فـى حـد ذاتهـا والتركيز على مايحققه الفرد من إنتاج وإنجاز، والميل للكفاح، واعتماد الفـرد على تحقيق مايريد بـالقدرة والمهـارة وبـذل الجهـد، والعمـل مـن أجـل العـائد النهائى المؤجل، والاهتمام بالمعاناة والكفاح وإعطائه قيمة مرتفعة" .

والأعمال الفنية تتناول المتعة والمعاناة، أى : تتناول مواقـف التمتـع، ومواقـف المعاناة. ومن خلال هذه المواقـف يمكـن قيـاس هـذه السـمة، ويمكـن التركيز على مدى العمـل والانخـراط فيـه، وتعبيرات بـذل الجهـد، ونظـرات الرضا عن العمل، وفى المقـابل : يمكـن التركـيز علـى مـدى التمتـع بفـترات الراحة، والاحتفالات، والثراء، والترف، ومدى تكرار التركـيز علـى مواقـف التمتع ومواقف المعاناة.

السلبية - الإيجابية :

"الميل للإحجام وعدم الاكتراث والتهرب مـن مواجهـة المشـاكل، فـى مقابل : الإقدام والاكتراث ومواجهة المشاكل بإصرار، وعدم الاستسلام" .

ولاتظهر هذه السمة فى الأعمال الفنية إلا إذا كان موضوعهـا يشـمل مشكلة محددة، وفى هذه الحالة يمكن قياس السمة عن طريق :

١- دراسة سلوك أشخاص العمل الفنى وموقفهم من المشكلة، وتحديد ما قد يشير لمحاولة حل المشكلة، وما يشير إلى تراجعهم عن الحل.
٢- دراسة أسلوب الفنان فى التعبير عن المشكلة، وهل يحاول إبرازها بشكل لايقبل الحل، أم أنه يضخمها ويصورها بشكل مخيف أو مستفز ؟ أم يحاول التقليل من شأنها مع الإشارة إلى وجود حل لها ؟

الفردية - الجماعية :

"الأنانية، والتركيز على المصلحة الفردية، والميل للتنافس مع الآخرين، والتركيز على الروح الفردية وتفرد الفرد، واختلافه عن الآخرين، فى مقابل : الغيرية، والاهتمام بالمصلحة العامة، والميل للتعاون مع الآخرين، والتركيز على الروح الجماعية، وانصهار الفرد داخل الجماعة".

وفى الأعمال الفنية، سنركز على العمل الفردى والعمل الجماعى : فإذا كان السياق يحتاج فعلا لعمل فردى، فإن السلوك لايعد مؤشرا للفردية، وإذا كان العمل الفردى يتم فى سياق يحتاج إلى العمل الجماعى، فإنه يعد مؤشرا للفردية، كما يمكن أن نلاحظ الجماعات والتجمعات فى مختلف المواقف لنرى ما إذا كان هناك تركيز على الجماعات أم على الفرد.

التمييز - المساواة :

"الاعتقاد بأن هناك جماعة (أو جماعات) مميزة عن غيرها بطبيعتها، والتعصب لجماعة أو مجتمع دون غيره، فى مقابل : الاعتقاد بأن جميع البشر متساوون، وعدم التعصب لجماعة أو مجتمع، والتأكيد على أن طبيعة الإنسان واحدة مهما اختلف تكوينه أو مكانته".

وفى الأعمال الفنية يتناول الفنان رسم جماعات مختلفة من البشر، ولا كتشاف هذه السمة وقياسها علينا أن نحدد :

١- الجماعات التى تناولها العمل الفنى.
٢- الفصل بين هذه الجماعات على أساس وجود عامل مشترك (مثلا : المرأة، العمال، الفلاحين..).
٣- تحديد صورة كل جماعة فى العمل الفنى، وأساليب التعبير عنها، والملامح التى تنسب لها.

٤- تحديد الخصائص التى من شأنها أن تعطى انطباعا إيجابيا عن الجماعة، والخصائص التى من شأنها أن تعطى انطباعا سلبيا.
٥- مقارنة الجماعات فى الخصائص السابقة لتحديد مكانة كل جماعة كما تظهر فى العمل الفنى.

الإنفصال - التعاطف :

"عدم انتماء الفرد للجماعة أو المجتمع، وانفصاله عن جذوره، والانفصال الوجدانى، والتشكك والدفاعية تجاه الآخرين، والانفصال والتفكك الاجتماعى، والميل لرفض الآخرين، فى مقابل : الانتماء للجماعة والمجتمع، والارتباط بالجذور، والتعاطف، والثقة بالآخرين، والتماسك الاجتماعى، والميل إلى الحب، وقبول الآخرين حتى من يختلفون عن الفرد".

وفى حدود مايتيحه العمل الفنى، يمكن أن نقيس هذه السمة من خلال كل الشحنات الوجدانية، والتى تظهر فى التعاطف والمودة، ويشار لها بنظرات العين، وحركات اليد... إلخ. ومن خلال دراسة وقياس الشحنات الوجدانية والجماعات التى تظهر فيها يمكن قياس هذه السمة.

اللاتدين - التدين :

"عدم الإيمان، وعدم ممارسة العبادة، وإعطاء قيمة قليلة للمؤسسة الدينية، فى مقابل : ممارسة العبادة، والإيمان، والتردد على أماكن العبادة، والاتجاه الإيجابى نحو المؤسسة الدينية" .

ولهذه السمة وضع خاص فى دراسة الأعمال الفنية. فهناك فى كل عصر عشرات الأعمال الفنية التى تتناول مناظر أو موضوعات دينية، كما يلاحظ أن معظم الموضوعات الدينية لها أعمال مستقلة بها، فلا نجد موضوعا اجتماعيا ودينيا معا، إلا فى حالات بسيطة. ولقياس شدة التدين، يمكن استخدام هذه المحكات :

١- مشاعر الخشوع.
٢- مكانة الموضوعات الدينية، وصورتها.
٣- مدى الانخراط فى العبادة.

التسامح – التشدد :

"الاعتقاد بأهمية الحرية، والتأكيد على حرية الفرد، وتقبل الحرية الجنسية، والتساهل مع تعاطى المخدرات، وتقبل حركات الشباب، فى مقابل: الاعتقاد بأن حرية الفرد محددة داخل قواعد صارمة، والتأكيد على أهمية العقاب، والتشدد، ومراقبة سلوك الفرد، وعدم التساهل مع الحرية الجنسية أو المخدرات أو حركات الشباب".

وتلاحظ هذه السمة فى الأعمال الفنية من خلال الموضوعات التى ترتبط بها، سواء موضوعات عن حرية الشباب أو الجنس، أو المخدرات. ومن خلال الموضوع الذى يعرض لهذه الجوانب يقاس مدى التسامح أو التشدد من خلال رؤية الفنان، وهل يعرض الموضوع بشكل إيجابى أم سلبى؟.

المسالمة – العدوانية :

"الاعتقاد بأن الحروب لامبرر لها، وتفضيل الأساليب السلمية، والبعد عن استخدام القوة، والاتزان والبعد عن الصراعات والعنف والعدوان، فى مقابل : الإيمان بأهمية القوة العسكرية والحروب، والتأكيد على منطق القوة، والميل للعدوان والشجار، والعنف اللفظى والبدنى".

ويمكن ملاحظة هذه السمة فى الأعمال الفنية التى تشمل موضوعات تتعلق بالحروب والخلافات العصبية، والشجار بين شخصين أو أكثر.

الحذر – المخاطرة :

"تفضيل المألوف والمأمون والبعد عن المخاطرة، والميل للخوف، فى مقابل : تفضيل غير المألوف والمغامرة، والتمتع بالمخاطرة، والشجاعة"

ويمكن قياس هذه السمة فى الأعمال الفنية التى تتعرض لموضوعات تحتاج إلى قدر من المخاطرة، كما يمكن قياسها من خلال التعرف على الموضوعات التى يتناولها الفنان وتعبر عن المخاطرة، فكم هذه الموضوعات وشيوعها يشير إلى مدى شيوع النشاطات التى تشير إلى المغامرة.

الخمول - النشاط :

"عدم النشاط، والبطء، والخمول، والكسل، وتفضيل الراحة، في مقابل: النشاط، وسرعة الحركة، وكثرة الحركة، وعدم تفضيل الراحة" .

وتقاس هذه السمة في الأعمال الفنية من خلال تحديد موضوع العمل، ثم تحديد ما يتطلبه من حركة - أي : هل يحتاج الموقف إلى حركة أم عدم حركة ؟ - ثم نحدد مدى تعبير الفنان عن الحركة من خلال الخطوط التي تعطي الانطباع بشدة الحركة، والجهد المبذول فيها، ومدى التعب الذي يظهر على ملامح الشخص.

الكف - التعبيرية :

"التحكم في الرغبات والمشاعر والدوافع والأفكار، وعدم الانفعال الواضح، والبرود، والتكتم، في مقابل : التعبير عن الرغبات والدوافع والأفكار والمشاعر والانفعالات، والتلقائية في إظهار مايعتري الفرد، وما يجول بخاطره" .

وتظهر هذه السمة في مجال الأعمال الفنية في الموضوعات الانفعالية، حيث يمكن ملاحظة مدى التعبير عن الانفعال، في حين يصعب دراسة مدى التعبير عن الدوافع، ويستحيل دراسة مدى التعبير عن الأفكار. وتدرس هذه السمة بتحديد موضوع العمل الفني، ومن ثم تحديد الموقف وما يتطلبه من مشاعر وانفعالات، ثم تحدد الانفعالات التي تظهر على وجوه الأشخاص وتقارن بما يتطلبه الموقف ويتلاءم معه.

الطمأنينة - القلق :

"الهدوء والتعقل، ورباطة الجأش، وعدم القلق أو التوتر، وعدم القابلية للتهيج، في مقابل : سرعة الانفعال وحدته، والاستثارة لأسباب بسيطة، والعصبية والقلق، وسرعة القابلية للتهيج" .

وفي الأعمال الفنية، خاصة، يراعى التدقيق عند التفرقة بين عدم القلق، وعدم التعبير عن المشاعر، من خلال التحليل الدقيق للموقف وعناصر التعبير عن مشاعر الأشخاص، ويصعب قياس الطمأنينة إلا في الموضوعات التي تحتوي على عنصر قلق، ولانجد مشاعر القلق في الأشخاص.

السعادة – الاكتئاب :

"السعادة والفرح والميل للابتسام، فى مقابل : الحزن والاكتئاب والميل للتجهم".

وتقاس هذه السمة من خلال تحديد تعبيرات الوجه فى الأعمال الفنية، وتحديد درجة ماتشير له من الاكتئاب أو السعادة، مع تحديد الموقف لمعرفة العلاقة بين هذه المشاعر ومضمون الموقف الذى تظهر فيه.

الهدوء – الصخب :

"الميل للهدوء، وقلة الأصدقاء، والبعد عن الحفلات والصخب، والبعد عن الزحام، فى مقابل : الميل للصخب والحفلات وكثرة المعارف، وكثرة الكلام (الثرثرة)، وتفضيل الزحام".

وتلاحظ هذه السمة فى الأعمال الفنية بتحديد المواقف والموضوعات الاجتماعية، ثم الفصل بين مواقف التفاعل الاجتماعى المحدود فى أشخاصه والذى يتميز بالهدوء، ومواقف التفاعل الاجتماعى الذى يضم عددا كبيرا من الأشخاص، والذى يتميز بالمرح والصخب، كما يحدث فى الحفلات والاحتفالات والأفراح...إلخ.

الخصوصية – الاجتماعية :

"الميل إلى الخصوصية وانغلاق الذات، وإخفاء الفرد لما بداخله، والمكانية ، وكبر المسافة النفسية، والميل إلى الوحدة والعمل الفردى، وعدم تفضيل العمل وسط الجماعة (الإحباط الاجتماعى)، فى مقابل : ميل الفرد للكشف عن نفسه للآخرين، وصغر المسافة النفسية، واختفاء المكانية، والنفور من الوحدة، والميل للعمل الجماعى، وتفضيل العمل وسط الجماعة (التيسير الاجتماعى)".

والمقياس الجيد لهذه السمة هو المسافة النفسية، والمسافة النفسية تعنى أن الفرد يحاول أن يخلق حاجزا محيطا به لايخترقه الآخرون، وهذه المسافة نفسية فى دلالتها والهدف منها، ولكنها أيضا مسافة فيزيقية. فميل الفرد إلى منع الآخرين من اختراق حاجز ذاته يتضمن أيضا تفضيله لترك مسافة فعلية بينه وبين الشخص الذى يتحدث معه، أى لايترك الآخرين يقتربون منه، ولايفضل التلامس باليد. ومن خلال قياس المسافة بين كل

شخصين، وتحديد ما يتطلبه الموقف وخصائص المكان، يمكن قياس هذه السمة.

الفكاهة - الجدية :

"الميل للمرح والضحك وسرعة البديهة والقفشة، في مقابل : الميل للجدية والرزانة".

ومن المنطقى أن نقيس هذه السمة فى الأعمال الفنية، حيث يمكن ملاحظتها بسهولة من خلال جانبين :

١- الموضوع : حيث تقاس مظاهر الضحك والمرح مثل ضحك شخص، أو عروض المهرج.

٢- الأسلوب : حيث يقاس ميل الفنان لتقديم موضوعه بشكل كاريكاتيرى ساخر.

الفطرة - التحضر :

"السلوك بشكل بدائى فج، وعدم مراعاة الاتيكيت وقواعد السلوك العام، وعدم الاهتمام بالمظهر، والميل للحياة بالفطرة والبدائية، والحياة الطبيعية، وتميز الذوق بأنه فج مبالغ فيه، والاتجاه السلبى نحو العلم والتكنولوجيا، فى مقابل : التحضر واللباقة ومراعاة الاتيكيت والإهتمام بالمظهر والنظافة، والميل لحياة التمدين وتميز الذوق بالرقة، والاهتمام بالعلم والتكنولوجيا والتطور العصرى".

ويمكن ملاحظة هذه السمة فى الأعمال الفنية من خلال عدد من العناصر منها :

١- الملابس وتصميمها.

٢- الأثاث المنزلى.

٣- الأجهزة والأدوات التكنولوجية.

٤- الألوان ودرجاتها وتجانسها.

حيث يراعى تحديد العصر الذى ينتمى له العمل، والموقف الذى يشمله الموضوع.

الفعل – التفكير :

"اكتساب المعرفة عن طريق الخبرة المباشرة ومعرفة الشيء عن طريق الحس المباشر، والاهتمام بعمل الشيء أكثر من التفكير فيه، والاهتمام بالعمل اليدوى أو الفعلى، فى مقابل : اكتساب المعرفة عن طريق العمل العقلى (الفهم)، ومعرفة الأشياء عن طريق الإدراك، والاهتمام بالتفكير والتأمل فى كل شيء، والاهتمام بالعمل العقلى".

وتظهر هذه السمة فى الأعمال الفنية فى سلوك التأمل والعمل، مع مقارنة السلوك بالموقف ؛ حتى نحدد وجود التأمل فى مواقف التأمل أم فى مواقف العمل أيضا. وهذا يعد قياسا للمضمون، أى لسلوك التأمل كما يظهر فى أشخاص العمل الفنى.

الحدود المنهجية

سنتناول فيما يلى بعض الملاحظات المنهجية الأساسية التى تفرض نفسها من خلال عملية تطبيق المنهج وقياس السمات، أى أنها ملاحظات تنبع من عملية دراسة السمات وقياسها. وبعد عرض هذه الملاحظات سوف نتناول دراسة درجة ثبات وصدق نتائج البحث.

بالنسبة لكل السمات فى كل العصور، كان القياس يعتمد على اختيار مجموعة صغيرة من اللوحات التى تمكن من دراسة السمة، ثم اختيار مجموعة أخرى للسمة التالية.. وهكذا. وبجانب الصعوبة العملية التى تعترض دراسة السمة فى كل اللوحات المتاحة، هناك الصعوبة الواقعية، حيث لايتيح كل عمل فنى دراسة وقياس كل السمات ؛ فالعمل الفنى يمثل لحظة من الواقع، أو لقطة نفسية ذات حدود ضيقة. وفى كل الأحوال، كان يقوم اختيار مجموعة اللوحات على تمثيل خمس حالات للموقف مختلفة فى درجتها بالنسبة للسمة، وبالتالى ففى الحالات التى لم نتوصل فيها للخمسة مواقف، كان السبب عدم توفرها فعلا.

وفى الدرجات المستخرجة، نجد أحيانا درجات شديدة التطرف، ويلاحظ أن مدى درجة السمة يمتد من صفر إلى ثمانية (تسع نقاط) متوسطها النظرى المرجعى "٤". وبالتالى فإن ظهور درجات لبعض السمات تزيد عن

الدرجة "٦" أو تقل عن الدرجة "٢"، يعني أن هناك ميلا شديدا تجاه قطب أو آخر لدى كل المجتمع. وهذه حالات نادرة علميا، ولكن يلاحظ فى النتائج أن هذه الحالات تظهر في العصور الماضية، أكثر من هذا القرن، ويلاحظ أنها مقترنة بوجود سمة واضحة وذات درجة شبه ثابتة فى كل أعمال هذا العصر أو ذاك، وهذا يشير إلى ارتفاع درجة التجانس والتشابه بين أعضاء المجتمع، كما يظهر فى الفن، فى العصور الأولى، خاصة العصر الفرعوني. ويدل هذا على شدة وضوح الطابع القومى وتميزه بميول سيكولوجية حادة فى العصور الأولى. ومع القرن العشرين، ظهر الاختلاف داخل المجتمع بصورة أوضح، وأصبح الطابع القومي ذا تميزات أقل حدة ووضوحا، وبالطبع فإن ضيق مدى الدرجات (تسع نقاط فقط)، وعدم استخدام الكسور العشرية، يؤدى دورا فى إظهار الميول فى الدرجة بوضوح.

وقد اتخذت بعض الإجراءات لرفع درجة دقة النتائج، ومنها :

١- بعد تحديد درجة السمة، نقارن هذه الدرجة بالتراث الفنى للعصر عامة لتبين مدى مطابقتها له عامة.

٢- حددت كل درجة من خلال مجموعة أعمال محددة. وبعد التوصل للدرجة، كانت تختار مجموعة أخرى مماثلة لها، إن وجد، للتأكد من أنها تعطى نفس النتيجة.

٣- كانت الملاحظة والقياس توجهان من منطلق سيكولوجى، وليس من منطلق فنى، للتركيز على الدلالة النفسية فقط.

٤- فى كل قياس استخدم أسلوب المقارنة ؛ للتأكد من صحة الدرجة، وذلك بمقارنة الدرجة المستخلصة من مجموعة، بالدرجة المستخلصة من مجموعة أخرى من نفس العصر، ثم مقارنة درجة عصر بآخر، أو مقارنة درجة لوحة بأخرى.. وهكذا. فالمقارنة تتيح تبين وتحديد الفروق بشكل دقيق، حيث يتم المكافأة بين الفروق الملاحظة، والفروق المقاسة. وعند دراسة نتائج البحث - للكشف عن التطور النفسى - سوف يتاح مقارنة درجات كل العصور على كل سمة، وبذلك يتاح تقييم الدرجات، والكشف عن أى خطأ إن وجد.

٥- وأيضا، عتمد القياس والملاحظة على مقارنة السمات ببعضها للتأكد من عدم وجود تداخل بين سمة وأخرى، قد يؤدى إلى استخدام عناصر

ومؤشرات واحدة لقياس سمتين، وأخذ ذلك في الاعتبار عندما يكون هذا التداخل طبيعة سيكولوجية.

الثبات

من أهم المؤشرات الموضوعية، التي تستخدم للتأكد من صحة المنهج والمقياس، هي الثبات. ويهدف من دراسة الثبات : التأكد من أن الدرجة التي يحصل عليها المفحوص – أو المفردة، درجة ثابتة لاتتغير من قياس إلى آخر. وباستخدام منهج الملاحظة القياسية، نحتاج للتأكد من درجة ثبات تقديرات الباحث. فهل إذا أعاد الباحث دراسة بعض السمات سوف يصل إلى نفس الدرجات ؟

وقبل أن نعرض للثبات، يلاحظ أن لدينا درجتين في معظم السمات، درجة تمثل مجموع البنود الخمسة، ودرجة معيارية. وسوف نستخدم دائما الدرجة المعيارية، باعتبارها الدرجة الكلية، ونهمل مجموع البنود . وهذا يعني أن درجة أي سمة (ولتكن ٣) يمكن أن تتأرجح بين "٢و٤" وذلك تبعا لمدى التغير والخطأ المقبول (بافتراض أن الانحراف المعياري يساوي ١). وقد أجرينا الثبات بإعادة القياس من خلال نفس الباحث، ولم نجريه عن طريق باحث آخر (أي ثبات المصححين) ؛ وذلك لأسباب عملية، حيث إن التدريب على استخدام المنهج، ثم إجراء قياسات لكل السمات يتطلب عملا طويلا وشاقا. وقد تم إعادة دراسة العصر الفرعوني، وذلك بعد أن انتهى الباحث من دراسة العصور الستة. وكان الهدف من ذلك، أن الانتهاء من العصور الستة، سيؤدي إلى عدم تذكر الباحث لنتائج العصر الفرعوني، وخاصة أن البحث يتناول ٤٠ سمة في ستة عصور أي ٢٤٠ قياس. ولكن عند إعادة القياس اتبعنا أسلوبا مختصرا، حيث تم قياس كل سمة من خلال عدد قليل من الأعمال الفنية، ودون إعادة الدراسة والملاحظات العامة لكل الأعمال المتاحة في التراث.

وبعد إعادة دراسة العصر الفرعوني، حيث روعي أن يضع الباحث تقديرا واحدا لكل سمة وليس تقديرين، كما حدث بالنسبة للعديد من السمات في النتائج الرئيسية، تم مقارنة نتائج الإعادة بنتائج القياس الاول، بحيث إذا وجد في أحد السمات في الإعادة أنها تساوي "٤"، وفي القياس الأول أنها

تساوى "٣أو ٤"، فإن هذا يمثل تطابقا فى النتيجة. وقد قصدنا عدم استخدام أكثر من درجة فى إعادة القياس حتى لانعقد من عملية حساب الثبات.

وطبقا لإعادة دراسة العصر الفرعونى، ومقارنتها بالنتائج الأساسية له، تم التوصل إلى وجود الآتى :

١- ٣١ سمة بنسبة ٧٧,٥٪ تظهر تطابقا تاما.

٢- ٧ سمات بنسبة ١٧,٥٪ تظهر تطابقا شبه تام، أو تظهر اختلافا فى حدود درجة واحدة فقط.

٣- تظهر سمتان بنسبة ٥٪ اختلافا، حيث وصل الفارق إلى درجتين.

ويهمنا أن نصل إلى دلالات الأرقام السابقة، وهى على أقل تقدير تشير إلى نسبة ثبات، أو اتفاق فى القياس (عبر الوقت لنفس الباحث)، أى ثبات المصحح، يساوى ٧٧,٥٪ - وهى نسبة ثبات مقبولة إلى حد كبير - ولكن الاخطاء التى أظهرت فرق درجة واحدة تقع فى إطار الأخطاء المسموح بها فى المنهج داخل حدود التذبذب الطبيعى للدرجة، فكل درجة يمكن أن تتأثر أو تتغير وتتحرك فى حدود درجة لأعلى، ودرجة لأسفل ، وهذه الحدود هى حدود أخطاء القياس المقبول. وهى أيضا حدود التغيير فى العينة نفسها، فإذا قمنا بدراسة أحد السمات على عشرة أعمال، ثم أعدنا القياس لنفس السمة على عشرة أعمال أخرى لنفس العصر، يمكن أن نصل لدرجة مختلفة، فإذا كان الاختلاف فى حدود الدرجة الواحدة، فإن هذا يشير إلى ثبات القياس.

وبهذا المعنى يمكن أن نفترض أن الحالات التى ظهر فيها تغير درجة واحدة هى حالات تدل على الثبات تماما، أو تدل على ثبات بدرجة متوسطة. فإذا اعتبرنا هذه الحالات ثابتة، ولاتمثل أخطاء فى القياس، فإن نسبة الثبات ستصل إلى ٩٥٪ وهى نسبة مرتفعة جدا. وإذا اعتبرنا أن هذه البنود والحالات تعطى لنا معدل ثبات قدره ٥٠٪ - لأنها ليست متطابقة تماما، وأيضا لأن الفرق صغير وفى حدود المسموح به - فإن حجم نسبة الثبات على هذا ستكون ٨٦,٢٥٪، وهى حاصل جمع نسبة القياسات المتطابقة تماما، مع نسبة نصف البنود التى وجد فيها فرق درجة واحدة، وهذه أيضا نسبة ثبات مرتفعة وجيدة.

ثم أردنا أن نعرف مدى الثبات فى درجات الحصول على نفس السمة، وبالتالى مدى الثبات فى ترتيب هذه العصور على السمة من عصر لآخر، ومن أجل

هذا الغرض تم إعادة قياس عشر سمات (٥ سمات أسلوب، و٥ سمات مضمون) في العصور الستة. وقد تم مقارنة الدرجات الجديدة بالقياس الأصلي، وبعد هذا تم مقارنة ترتيب العصور على كل سمة، وقد وجد مايلي :

١- في ٨ سمات، وجد اتفاق تام في الترتيب (بنسبة ٨٠٪).
٢- في سمتين، وجد اختلاف في ترتيب العصور، حيث تغير موضع عصرين في حين ظل موضع العصور الأربعة الأخرى ثابتا، وذلك في كلا السمتين (بنسبة ٢٠٪).

وإذا اعتبرنا أن نسبة الثبات هي التي تظهر في السمات التي تطابق ترتيب العصور فيها تماما، فإن نسبة الثبات تصبح ٨٠٪. أما إذا اعتبرنا أن الخطأ في السمتين - لأنه يظهر في موضع عصرين فقط - يمثل خطأ جزئيا في ثلث المفردات (العصور)، وبالتالي توجد درجة من الصحة في الثلثين، يمكن أن نضيف ثلثي نسبة السمات التي بها خطأ، وعلى هذا تصبح نسبة الثبات أكثر من ٩٣٪.

ويظهر من مجمل هذه المؤشرات أن المنهج - من قياس وملاحظة - يتمتع بدرجة ثبات جيدة ومقبولة، مما يؤكد على صحة نتائج هذه الدراسة، وأنها تتمتع بدرجة ثبات مقبولة تتيح مناقشتها والاستفادة منها.

الصدق

هنا نواجه تساؤلا هاما : ماهي العلاقة بين نتائج هذا البحث، ونتائج البحوث الأخرى التي أجريت على عينات من المجتمع المصري ؟ وهذا السؤال يتعلق بقياس الصدق، أي بقياس صدق منهج الملاحظة القياسية وصدق دراسة الشخصية المصرية من خلال الفن التشكيلي. ومن الصعب أن نجد محكات للصدق ملائمة تماما، لهذا سنبحث عن أفضل محكات لقياس الصدق.

ومن الطرق المتاحة لقياس الصدق : قياس صدق المضمون، أي مدى الارتباط بين تعريف السمة والمقياس المستخدم لقياسها، وذلك عن طريق محكمين. ولكن في بحثنا هذا، لايوجد مقياس، ولم نستخدم مؤشرات محددة لقياس السمة تحل محل بنود المقياس، بل كان اعتمادنا الأساسي على

التعريف وقياس السمة من خلال مايقدمه من مفهوم مباشرة ؛ ولهذا يصبح صدق المحك الخارجى من أفضل الوسائل لطبيعية البحث ؛ لأنه فى النهاية قياس لصدق التعريف والمنهج والقياس، على محك خارجى من نتائج بحوث أجريت بأساليب تقليدية معروفة، لها تاريخ طويل من التجربة والتطور.

ولهذا سوف نعقد بعض المقارنات بين نتائج بحوث أجريت على عينات من الأفراد، مع نتائج دراسة الفن التشكيلى فى القرن العشرين. وهناك عدد من الاختلافات الرئيسية بين نتائج هذا البحث، ونتائج البحوث التى سنستخدمها كمحكات للمقارنة، ومن هذه الاختلافات :

١- أن نتائج القرن العشرين تمثل المتوسط العام لدرجات الشخصية المصرية من خلال الفن التشكيلى فى فترة زمنية تمتد ٨ ٦ عاما، فى حين أن البحوث التى سنستخدمها كمحكات مقارنة تمثل نتائج لا تمتد عبر فترة زمنية، بل نتائج لسنة محددة، وكلها تمثل نتائج السنوات القليلة الماضية.
٢- أن نتائج فن القرن العشرين، تمثل نتائج عامة للمجتمع ككل، فى حين أن النتائج الأخرى تمثل نتائج لعينات جزئية من المجتمع.
٣- سنجد أن معظم نتائج البحوث المستخدمة فى المقارنة مستخرجة من عينات من الطلبة. وهذا يعنى أنها لاتمثل المجتمع ككل، ولكنها تمثل أحد فئاته.
٤- أن نتائج البحث الحالى مستمدة من منهج الملاحظة القياسية، والذى يقوم على قياس شدة السمة من خلال قياس شدة السلوك وشدة الموقف، فى حين أن نتائج البحوث الأخرى تمثل قياسا للسلوك النمطى، أى السلوك المتكرر، وتعتمد فى قياس شدة السمة على مدى تكرار هذا السلوك، ولا تتضمن أى قياس للموقف.

وهذه العناصر مجتمعة تؤدى – منطقيا – إلى وجود فروق بين نتائج البحث الحالى ونتائج تلك البحوث. وهناك عناصر أخرى مشتركة بين البحث الحالى والبحوث الأخرى، ومنها :

١- أن كلها دراسات للشخصية.
٢- أنها دراسات للمجتمع المصرى.
٣-أنها دراسات تعتمد على مفهوم السمة، أى على قياس سمات الشخصية.
٤- أنه يوجد تشابه فى تعريف السمات ومضمونها.

وفى كل المقارنات التالية، سنتبع إجراء محددا، وهو تحديد متوسط السمة فى البحث المستخدم كمحك، ثم نقسم هذا المتوسط على أقصى درجة للمقياس، ونضرب الناتج فى "٨ ". وبهذا الإجراء سوف نحول متوسطات هذه البحوث إلى درجة على مدى يبدأ من صفر حتى ثمانية، وهو المدى المستخدم لدرجات البحث الحالى. ويلاحظ هنا أننا نهمل الانحراف المعيارى؛ وذلك لأن نتائج البحث الحالى ليس لها انحراف معيارى، فنتائج القرن العشرين تعبر عن حالة واحدة (مفردة واحدة).

وفى أحد البحوث (٩٢) استخدم الباحث مقياس أيزنك للانبساط والعصابية، ولكن من خلال المقياس الذى يستخرج منه درجات للسمات الصغرى، فنجد أنه يعطى سبع درجات لسبع سمات فى مقياس الانبساط، وسبع درجات لسبع سمات فى مقياس العصابية. وقد طبق البحث على ١٦٤ طالب وطالبة من كلية الآداب. وفى هذه السمات الأربعة عشر، نجد ثمانى سمات لها نظائر فى السمات الأربعين للبحث الحالى. وهذه السمات ومتوسطاتها هى كالآتى :

١- النشاط : ١٧,٦٧٦٨ وبعد تحويلها ٥ (مع التقريب لأقرب رقم صحيح)
٢- الاجتماعية : ١٧,٦٤٠٢ وبعد تحويلها ٥
٣- المخاطرة : ١٢,٠١٨٣ وبعد تحويلها ٣
٤- التعبيرية : ١١,٨٩٦٣ وبعد تحويلها ٣
٥- التأمل : ١٨,٤٣٢٩ وبعد تحويلها ٥
٦- السعادة : ١٨,٢٤٣٩ وبعد تحويلها ٣ (لمقلوب السمة)
٧- القلق : ١٦,٠٣٠٥ بعد تحويلها ٤
٨- الوسوسة : ١٨,٢٠١٢ وبعد تحويلها ٥

وأقصى درجة لهذه السمات هى ٣٠، وهى تتقابل فى البحث الحالى مع السمات التالية بالترتيب :

١- النشاط : ٣
٢- الاجتماعية : ٥
٣- المخاطرة : ٢ أو ٣

٤- التعبيرية : ٣
٥- التفكير : ٣
٦- الاكتئاب : ٥
٧- القلق : متوسط عام "٣" ويفرض أنها حاليا "٥" أو "٤".
٨ - الوسوسة : ٥

وبمقارنتها نجد :

١- نسبة اتفاق ١٠٠٪ فى سمات الاجتماعية والمخاطرة والتعبيرية والقلق والوسوسة.

٢- نسبة اختلاف ٢٥٪ (أى درجتين) فى النشاط والتفكير (التأمل) والاكتئاب.

وفى بحث آخر توصلت سلوى الملا (٩٣) إلى أن مستوى التوتر باستخدام مقياس الصداقة الشخصية يساوى ٣٠,٨ ٦، والحد الأقصى للدرجة هو ٠٧٠ وذلك على عينة من ٤٠٠ طالب وطالبة بكلية الآداب. وإذا اعتبرنا هذه الدرجة هى مقياس للقلق، فإنها تعطى متوسطا لمدى من ثمانى درجات يساوى "٤"، وهذا يتفق مع البحث الحالى، ومع البحث الذى سبق ذكره (٩٢)

وفى بحث آخر لمحمد فرغلى فراج (٩٤) طبق فيه مقياس جيلفورد - زيمرمان على ٣٠٧ من الطلبة والطالبات (ويوجد فى عينة الذكور البالغ عددها ١٥٠، ٤٠ تلميذ تدريب مهنى، و ٩ مدربين ومدرسين)، نجد بعض السمات التى تصلح للمقارنة، وهى مع متوسطاتها كالتالى :

١- الانطواء الاجتماعى : ٢١,٢٤٢ وبعد التحويل ٥ (المقلوب السمة)
٢- انطواء التفكير أو التأمل : ٢٩,٢١٤ وبعد التحويل ٤
٣- الاكتئاب : ٢٨,١١٨ وبعد التحويل ٤
٤- الحافز العام للنشاط والطاقة : ١١,٤١٨ وبعد التحويل ٣
٥- عامل الذكورة (ذى المشاعر والميول) : ١٠,٩٦٨ وبعد التحويل ٣
٦- الدماثة فى مقابل العدوانية العامة : ١٣,٧٣٦ وبعد التحويل ٤

والدرجات الثلاث الأولى أقصى درجة لها هى ٦٤، أما الدرجات الثلاث التالية فأقصى درجة لها ٣٠. وتقابل هذه السمات فى البحث الحالى السمات التالية :

١- الاجتماعية : ٥
٢- التفكير : ٣
٣- الاكتئاب : ٥
٤- النشاط : ٣
٥- الخشونة : ٣
٦- العدوانية : ٢ أو ٣

ومن هذه النتائج نجد :

١- في ٥٠٪ من السمات - وهي الاجتماعية والنشاط، والخشونة - تطابق تام نسبته ١٠٠٪.

٢- وفي الـ٥٠٪ الأخرى (التامل والاكتئاب والعدوانية) نجد درجة تطابق تساوى ٨ ٧,٥٪ - حيث يوجد اختلاف درجة واحدة - وهو ليس فرقا محدودا فقط، بل هو فرق في حدود الانحراف المعياري المطلق، الذي افترضناه في المقياس (١).

وفي بحث لمحمد عثمان نجاتي (٤٧) تناول الباحث دراسة مدى تسامح الوالدين. وقد صمم لذلك ثلاثة مقاييس، واستخرج منها درجة كلية لقياس تسامح الوالدين. وقد تم تطبيق هذا المقياس مع مقاييس أخرى على عدد من العينات، وسوف نقارن نتائجه الخاصة بالعينة المصرية الرئيسية، وهي تتكون من ٩٦٦ من طلاب الثانوي والجامعة من الذكور والإناث - المسلمين والمسيحيين - وقد تم حساب المتوسط العام لهذه العينات معا، وهو يساوي ٤ ٠٧,٨ وتتروواح درجة المقياس بين "١" و"١٨ " وبقسمة المتوسط على "١٨ " وضربه في "٨ " ثم قلب الدرجة لتصبح قياسا للتشدد، نجد أن المتوسط يصبح "٥". وفي نتائج البحث الحالي توصلنا إلى متوسط لسمة التسامح - التشدد في القرن العشرين يساوي ٥ أو ٦. وهذا يعني وجود اتفاق تام بين النتيجتين (٣)*.

---

*يلاحظ أنه في حالة وجود أكثر من متوسط في نتائجنا ، فإن ذلك يعني عدم توفر مؤشرات كثيرة تكفي لحسم الدرجة ، وعند المقارنة نعتبر أن التطابق تام ، مادام أحد الاحتمالين يساوي متوسط الدرجة المستخدمة كمحك صدق

وفى بحث آخر، استخدم جابر عبد الحميد جابر (٣١) قائمة التفضيل الشخصى على عينة من ١٤٤ طالب وطالبة من كلية المعلمين، وقد توصل إلى المتوسطات التالية :

١- العطف : ١٦,٣٠ وبعد التحويل ٥

٢- العادوان : ١٤,٤٤ وبعد التحويل ٤

وكانت أقصى درجة هى ٢٧، وتتقابل هذه السمات مع السمات التالية :

١- التعاطف : ٥

٢- العدوانية : ٣

فنجد تطابقا ١٠٠٪ فى حالة، وتطابقا ٨٧,٥٪ فى حالة ثانية (اختلاف درجة من ثمانى درجات).

فى بحث آخر (٥٧) على عينة من ٢٥٠ طالب من كلية الآداب، وكلهم من الذكور، توصل الباحث إلى النتائج التالية :

١- عدم تحمل الغموض (مقياس لأيزنك) : ١٦,٦٠ (أقصى درجة ٢٨)

٢- الاكتئاب (مقياس لجيلفورد) : ٩,٧١ (أقصى درجة ٣٠)

٣- الانطواء (مشتق من مقياس برنرويتر) : ١٠,٩٩ (أقصى درجة ٢١)

وهى تقابل فى البحث الحالى :

١- تحمل الغموض : متوسط عام "٢" وفى السنوات الأخيرة "٤" أو "٥" ويلاحظ أن نتيجة السنوات الأخيرة مجرد فرض غير مؤكد، وهى تشير إلى وجود ارتفاع فى الدرجة تجاه تحمل الغموض، ويمكن أن تكون الدرجة "٣".

٢- الاكتئاب : ٥

٣- الاجتماعية : ٥

وبتحويل المتوسطات لمدى من ثمان درجات تصبح :

١- تحمل الغموض (مقلوب عدم تحمل الغموض) : ٣

٢- الاكتئاب : ٣

٣- الاجتماعية (مقلوب الانطواء) : ٤

ونجد هنا اتفاقا ١٠٠٪ فى تحمل الغموض، واتفاق ٨ ٧,٥٪ فى الاجتماعية، واتفاق ٧٥٪ فى الاكتئاب.

فيما سبق، عرضنا لبعض محكات الصدق. وبالرغم من وجود العديد من التشابهات والاختلافات بين هذه البحوث وعيناتها ومنهجها، إلا أننا نستطيع أن نصل من خلالها لمؤشرات للصدق تفيدنا فى تقييم منهج الملاحظة القياسية، وتقييم دراسة الشخصية المصرية من خلال الفن التشكيلي. وقد حسبنا نسبة الاختلاف بقسمة مدى الاختلاف على "٨"، فى حين أنه لايمكن أن يوجد اختلاف مداه ثمانى درجات. وإذا اعتبرنا أن الاختلاف بمدى يماثل ثلاث درجات يعد اختلافا تاما (١٠٠٪) وبحساب نسب الصدق (*) العامة، فسنجد أنها :

١- مع بحث رفيق حبيب	(٩٢)	٧٤,٨٧٥٪
٢- مع بحث سلوى الملا	(٩٣)	١٠٠,٠٠٠٪(سمة واحدة)
٣- مع بحث أحمد فرغلى فراج	(٩٤)	٨٣,٠٠٠٪
٤- مع بحث عثمان نجاتى	(٤٧)	١٠٠,٠٠٠(سمة واحدة)
٥- مع بحث جابر عبد الحميد جابر	(٣١)	٨٣,٠٠٠٪(سمتين فقط)
٦- مع بحث عبد الحليم محمود السيد	(٥٧)	٦٦,٣٣٣٪(عينة ذكور فقط)

ويمكن أن نستخرج نسبة الصدق عامة بحساب متوسط نسب الصدق السابقة والذى يساوى ٨ ٤,٥٣٥٪، وهى تمثل نسبة صدق جيدة.

---

* تحسب النسب من خلال ضرب عدد السمات فى درجة تطابقها ، وقسمتها على عدد السمات الذى أجريت عليها المقارنة فى كل بحث على حده (أى جمع نسبة صدق درجة كل سمة ، والقسمة على عدد السمات ، وهو يعطى متوسط نسبة الصدق).

الفصل السادس
الشخصية المصرية
فى العصر الفرعونى

يمثل الفن الفرعونى نموذجا حضاريا فريدا، وأول مايميزه هو قدمه. ويعد الفن الفرعونى، والحضارة الفرعونية، من الأصول الأولى للحضارة البشرية، ويمكن أن نعتبرها جذور حضارة الإنسان. ولانعرف الكثير عن أى حضارات قبل الحضارة الفرعونية، سواء فى مصر، أو فى أى دولة فى العالم. وقد قامت الحضارة الفرعونية فى نفس الفترة التى قامت فيها الحضارة العراقية، من نحو سبعة آلاف عام ؛ ولهذا يمكن أن نعتبر كلا من الحضارة الفرعونية والعراقية بمثابة الجذور الأولى لحضارة البشرية.

الفن الفرعونى: الأسلوب

لكل فن ملامحه المميزة، والتى تمثل طرازه الفنى ، وهذا الطراز يمكن ملاحظته بشكل مباشر، فهو يظهر مباشرة فى الخطوط والألوان، ويعطى لكل عمل انطباعا خاصا به. والفن الفرعونى له طرازه الفنى، وأهم مايميزه أنه طراز فريد لانجده فى أى عصر آخر، أو فن آخر.

وإذا قارنا بين الفن الفرعونى والعراقى (فى التصوير)، سنجد أن درجة تفرد الفن الفرعونى أكثر من درجة تفرد الفن العراقى. ففى الفن العراقى (٩٥ : شكل ١٣٠ – ١٥٠) (فى التصوير والنحت) نجد بعض المميزات التى تعبر غالبا عن شكل الإنسان، وليس عن طراز فنى، مثل التقاء الحاجبين واللحية. وبجانب هذا نجد تكوينا يتسم بالخشونة ويعطى تأثيرا خاصا، ولكن عناصر هذا التكوين وأسلوب التعبير عنه تتكون من ملامح يمكن أن نجدها فى الفن الإيرانى، أو فن الشام (٩٥ : شكل ٢١٦،٢١٧،٢٢١،٢٢٢)، كما يمكن أن نجد ملامح الفن العراقى فى نموذج الفن العربى الإسلامى (٩٦ : شكل ٤٨ ، ٩٠، ١٤٨).

أما الفن الفرعونى، فهو يبدو مختلفا عن الفن العراقى والفنون الأخرى المحيطة به، بل هو مختلف أيضا عن الفن المصرى فى المراحل التاريخية التالية لعصر الفراعنة. وبالرغم من هذا، نجد تأثير الفن الفرعونى فى فن الشام (٩٥ : شكل ١٧١)، وفى فن الإغريق (٩٥ : شكل ٢٤٥، ١٨ ٧ : شكل ٣٥، ٣٧)، ولكن هذا التأثير لم يكن سوى تأثر الفنان نفسه بالفن الفرعونى، أى نقل للطراز الفرعونى إلى حضارة أخرى . وهذا التأثير يظهر فى عدد محدود من الأعمال، ولايمثل تأثيرا مستمرا، فالفن الإغريقى فى

مجمله (٢٨ ٧ : شكل ٣٩ – ٤٨) له طرازه الخاص الذى يختلف كثيرا عن الفن المصرى الفرعونى.

وإذا قارنا بين الفن الإغريقى (١٨ ٧) والفن الإغريقى الرومانى فى مصر وسوريا (٩٧ : شكل ٢٦، ٣٧، ٣٩)، سنجد تشابها وامتدادا للطراز الإغريقى، يشير إلى انتشار هذا الطراز فى حوض البحر المتوسط. وبمقارنة الطراز الإغريقى بفنون أوربا فى العصور الحديثة (٩٨ : شكل ١٤، ١٥، ٩٩: شكل ١٧٢ –١٧٥، ٢٠٣، ٢٠٤)، سنجد بعض التشابه الذى يشير إلى الامتداد التاريخى.

هناك، إذن، امتدادان : امتداد جغرافى، وآخر تاريخى – وفى الفن العراقى نجد امتدادا جغرافيا وتاريخيا، وفى الفن الإغريقى نجد امتداد جغرافيا وتاريخيا – ولكن فى الفن الفرعونى لانجد مثل هذه الامتدادات، بالرغم من وجود حالات تم فيها نقل أو محاكاة الفن الفرعونى.

التقليد –التميز :

فى الفن الفرعونى يلاحظ وجود بعض القواعد البارزة والسائدة، ومنها :

١– الوضع الأمامى المتقدم للقدم اليسرى عن اليمنى.
٢– رسم الأشخاص فى بروفيل جانبى.
٣– غلبة البروفيل الجانبى الأيسر، خاصة إن لم يوجد شخص ينظر لآخر.
٤– غلبة القوام النحيف، الذى يظهر الجسم فى حالة شبه مثالية.
٥– رسم العين الواسعة.

ويلاحظ أن معظم الأشخاص فى الأعمال الفنية يتميزون بالقوام النحيف. فى حين أن المتوقع وجود اختلاف وتباين داخل المجتمع، بحيث نجد القوام النحيف والقوام البدين، ولكن فى العمل الفنى لانجد نماذج للجسم البدين إلا فى حالات نادرة (١٨٨ : شكل ١٨،٦٤ ٩ : شكل ٢١). ومن جانب آخر، يلاحظ أن شخوص العمل الفنى تتميز بعدم وجود شارب أو لحية، وهذا لا يشير إلى عدم رغبة الفنان فى رسم هذه الملامح، ولكنه يشير أكثر إلى عدم احتفاظ الإنسان فعلا بشاربه أو لحيته طويلة. أى أن هذا يدل على وجود نمط أو تقليد فى الشكل داخل المجتمع يحافظ عليه الجميع. ولانجد صورة

لفرعونى بلحية طويلة، ولكن نجد مثالا للشارب فى تمثال ريحوتب (١٩٠ : شكل ٢١).

وعند رسم الأشخاص بالبروفيل، نلاحظ ميل الفنان لرسم الإله على الجهة اليمنى، ورسم الإنسان على. الجبهة اليسرى (١٩١ : شكل ٨ ، ١٩). وكأن الموضع الأيمن له مكانة بارزة عن الموضع الأيسر، وليس لهذا دلالة إلا فى توضيح مدى الرموز والتقاليد التى يتبعها الفنان. وفى رسم الشخصيات أو صناعة تماثيل لها، نلاحظ أن الفنان يظهر الفروق بين الأشخاص، ويحدد ملامح كل إنسان بشكل مميز (١٨ ٩ : شكل ٢٠-٢٣، ٣١-٣٣، ٤٤)، ولكن هذه الخاصية تكاد تختفى عند رسم الأشخاص العاديين، أى رسم أشخاص غير معروفين، حيث نجد أن الفنان يميل لرسم الأشخاص بشكل متشابه وكأنهم تكرار لشكل واحد (١٨ ٩ : شكل ٤٧ -٤٩، ٨ او ١٨ ٨ : ٨ ٢-٨ ٥). بشكل عام، يلاحظ أن الفنان يميل لإظهار الملامح الخاصة لكل شخصية فى التماثيل أكثر من التصوير (١٨ ٩ : شكل ٤٤- ٥٥).

يتضح مما سبق كثرة التقاليد والقوالب التى تميز الفن الفرعونى، وهذه التقاليد هى التى تخلق الطراز الفنى الفرعونى - فأى عمل فنى فرعونى يمكن تمييزه من بين أى مجموعة من الأعمال.

ولقياس هذه السمة، نبدأ بقياس الموقف، وهو : الموضوع. ومادمنا نقيس السمة بشكل عام فى العصور المختلفة وفى الموضوعات المختلفة، فإن الموضوع يدعو إلى التميز، حيث إنه يشمل عناصر مختلفة ؛ لهذا فإن درجة الموقف على هذه السمة هى "٣" أى يتلاءم مع التميز. والعنصر الأساسى الذى يجعل درجة الموقف تميل إلى التميز هو الزمن، فيمكن أن يتصور الفنان نفس الموضوع - أو بعض الموضوعات - بنفس الأسلوب، ولكن فى زمان ومكان محدد. وكلما تغير الزمان والمكان - مع تغير الموضوعات وتنوعها. يفترض أن محصلة الموضوعات والمشاهد التى يراها الإنسان تتسم بقدر من التميز.

وهنا يظهر عنصر آخر، حيث يلاحظ فى الأعمال الفنية أن ملابس الأفراد متشابهة إلى حد كبير وعلى مر الزمن. وهذا يجعل للموضوع الذى يتناوله الفنان نمطا محددا لا يتغير كثيرا، ولكن هذا يشير - فى نفس الوقت

- إلى أسلوب فنى، حيث تمثل الملابس أسلوبا فنيا تطبيقيا، ويتميز هذا الأسلوب بالميل إلى النمطية أو التقليد. وهو ما يظهر أيضا فى الفن المعمارى الفرعونى (١٩٢ : شكل ٩٨ ، ٩٩، ١٤٩، ١٥٠) الذى تظهر فيه بعض الملامح الهامة، مثل : الشكل الهندسى الخطى، والبساطة.

وفى أسلوب التعبير (السلوك) تظهر النمطية والتقاليد على مساحة واسعة من حيث كم الأعمال عبر الزمن. وبالرغم من وجود بعض التميزات الواضحة فى بعض الأعمال، إلا أنها قليلة. وفى نفس الوقت، توجد فى هذه الأعمال درجة من التقليد بمقارنتها ببعضها. وعند قياس درجة التقليد، نركز على الإطار والملامح العامة وليس التفاصيل، فأعلى درجة للتقليد لا تعنى أن تكون الأعمال صورة طبق الأصل لبعضها، ولكن أن تكون ذات نمط وتقاليد واحدة. ومن هذا يتضح أن النمط الفرعونى يميل للتقليد وليس للتميز، ولكن لا يصل إلى مستوى التقليد التام، أى أن سمة التقليد "توجد فقط" (الدرجة ١).

نستنتج مما سبق أن الأسلوب الفرعونى يميل للتقليد وليس للتميز، حيث يأخذ الدرجة "٢" (*) على بعد (التقليد – التميز) وهو ما يعنى وجود ميل واضح للتقليد ولكن غير متطرف.

الرفض – القبول :

يلاحظ فى الفن الفرعونى ما يلى :

١- اتسام معظم الأعمال برونق واضح في ألوانها التى تتيمز بدرجة إضاءة واضحة، ودرجة تشبع واضحة أيضا.

٢- يصور الفن ملوكه وعروشهم بأسلوب مبهر يظهر العظمة والفخامة (١٨ ٩ : شكل ٥٥، ٥٦). مع مراعاة أن الفنان يصور ملكه أو يصنع له تمثالا بناء على طلب الملك فى معظم الأحيان.

٣- يصور الفنان الموت والحساب بألوان تعطى إحساسا بالنشاط، مع درجة إضاءة واضحة (١٩١، ١٩٣).

---

* درجة السمات السلوك – الموقف + ٤ ، أى ١–٣+٤=٢. ويلاحظ أن السمة تقاس على متصل من صفر إلى ٨ حيث الدرجة ٤ هى المتوسط ، والدرجة صفر تشير إلى أقصى درجة تقليد ، والدرجة ٨ تشير إلى أقصى درجة تميز.

٤- يصور الفنان المشهد الجنائزى بلون يميل للصفرة، ولكنه فاتح (١٨ ٨ : شكل ٤٨).

ومن هذه الأمثلة يظهر ميل الفنان لتصوير موضوعاته بأسلوب جذاب، وحتى فى مواقف الموت والحساب لا يعطى الفنان انطباعا بالاكتئاب، وإن كان الموت يعنى بالنسبة للفرعوني الخلود وليس الفناء. وإذا اعتبرنا أن الموت ليس خبرة منفرة بالنسبة للفرعوني، يصعب أن نجد موضوعا يمكن أن يوصف بأنه منفر - فى أعمال الفنان الفرعوني. فلانجد موضوعات تعبر عن الظلم أو الجريمة أو البؤس والشقاء. وتتراوح موضوعات الفن الفرعوني بين موضوعات تتصف بالجاذبية (القبول) وموضوعات محايدة، وموضوعات تميل للرفض وهى موضوعات الموت بمنظورنا المعاصر. ولهذا فإن درجة الموضوع على هذه السمة "محايدة "٢". أما الأسلوب فهو يظهر ميلا عاما للقبول، فلا نجد أى مؤشر لرفض ما لموضوع ما. وفى حدود تقاليد الطراز الفرعوني، يبدو التأثير الجذاب للعمل الفنى فى أقصى حد ممكن له، ولهذا فإن درجة الأسلوب تشير إلى القبول بوضوح شديد "٤".

وفى عصر ما قبل الأسرات - على قلة الأعمال المتوفرة عنه - لا تظهر الأعمال بشكل جذاب يعبر عن القبول (١٨ ٩ : شكل ١-١٨) حتى بداية عهد الأسرات فى الدولة القديمة، مع مراعاة أن إمكانيات الفنان من حيث الصنعة الفنية لم تزل محدودة فى هذه الحقبة. وتظهر الموضوعات فى مستوى محايد، كما يظهر الأسلوب بدرجة محايدة إلى حد كبير (الدرجة ٢). أما فى عصر الانحطاط، فتنخفض القيمة الجمالية والرونق وعناصر الإبهار (١٨ ٨ : شكل ١٠٥، ١٠٦، ١١١ و١٩٠ : شكل ١٦٨ - ١٩٨). وفى حين يظل الموضوع محايدا على هذه السمة "٢"، يظهر الأسلوب ميلا للرفض "١".

نستدل من ذلك على أن سمة (الرفض - القبول) تأخذ الدرجة "٤"، ثم "٦"، ثم "٣" فى فترات ما قبل الأسرات ثم عصور الأسرات، ثم عصر الانحطاط، ويشير ذلك إلى ارتفاع درجة قبول الفنان لحضارته مع تقدم هذه الحضارة، ثم انخفاض الدرجة وميلها للرفض بدرجة بسيطة، مع تأخر الحضارة وتفكك الدولة الفرعونية.

التحوير – المواجهة :

عند مواجهة الإنسان لواقعة، يواجه السيئ والجيد – فالحياة مزيج من المزايا والعيوب – ويختلف أسلوب الإنسان فى مواجهة الواقع، حيث يحاول البعض تحوير هذا الواقع حتى تختفى العيوب، ويحاول البعض الآخر مواجهة الواقع بكل صراحة، وبالتالى إظهار العيوب كما هى. وإذا نظرنا إلى الفن الفرعونى على اعتبار أنه صورة ومرآة للواقع الفرعونى، سنجد ظاهرة واضحة : فالنظرة العامة لهذا الواقع – كما صوره الفنان – تظهره واقعا بلاعيوب ؛ فنجد المزايا، حيث القوة والجمال والانتصار والعظمة والخلود. ولكن، أين العيوب ؟ هل عانى الفرعونى من الفقر أو المرض ؟ وهل عانى من الظلم والسخرة ؟

وفى الفن الفرعونى لا نجد إلا المزايا، ولا نجد أى إشارة خفية لأحد عيوبه، أى لا يمكن أن نستنتج من أى عمل فنى – من عينة البحث – وجود بؤس أو شقاء أو سخرة. وهذه الصورة تؤكد لا على تحوير الواقع، ولكن الهروب منه. والهروب مما فى الواقع من مشكلات لا يمكن أن يظهر فى أى عمل فنى، فالهروب يعنى عدم تناول جزءا من الواقع. ولأن كل عصر به مشكلاته وآلامه، فإن فرض "الهروب" يكتسب مشروعيته. والهروب هو نوع من التحوير. وإذا تركنا المزايا ونقاط القوة، يمكن أن نفرض أن مواقف الحياة تشمل السيئ والجيد، ولهذا فهى محايدة "٢"، وأن أسلوب الفنان يركز على الجيد ويهرب من السيئ ؛ لهذا فهو يميل للتحوير "١".

وفى عهد ما قبل الأسرات، يظهر فى أحد الأعمال (١٨ ٩ : شكل ١،٢)، مشهد للصيد، ويبدو أن الحيوان يكاد يتغلب على الإنسان، فيظهر الإنسان أضعف من الحيوان. وهذا الموقف يدعو للتحوير "١"، حيث إن تغلب الحيوان على الإنسان من المواقف التى تدفعه للتحوير وعدم المواجهة، فهو موقف فشل. ومع هذا فإن الفنان يظهر تفوق الحيوان على الإنسان بدرجة واضحة، ولكن دون مبالغة (درجة مواجهة ٣). وفى الأعمال التالية لذلك (١٨ ٩ : شكل ٧،٨)، تناول الفنان مواقفا يظهر فيها أدوات الصيد، ولكن دون التركيز على لحظات الصيد نفسها، وكان ذلك فى بداية الدولة القديمة، مما يؤكد فرض الهروب السابق.

وفيما قبل عهد الأسرات، نجد عملا (١٨ ٩ : شكل ٤) له أهمية خاصة - فهو يمثل أول ظهور للطراز الفرعوني الفني - يظهر فيه الملك نعرمر منتصرا، ويظهر آخر بشكل خاضع، وآخرون في حالة هرب. وهذا العمل يتضمن الانتصار، وهزيمة شخص من شخص آخر، وقوة شخص وضعف آخر. وهذا الموضوع يدعو للمواجهة من وجهة نظر شخص (النصر) ويدعو للتحوير من وجهة نظر آخر (الهزيمة)، ولهذا يمكن أن يعد موقفا محايدا "٢"، أما الأسلوب فيميل للمواجهة "٣". أما في عهود الانحطاط، فينطبق عليها ما قيل عن العصر الفرعوني عامة.

إن درجة الأسلوب الفرعوني على سمة (التحوير - المواجهة) تميل للمواجهة في عهد ما قبل الأسرات، حيث تميل بوضوح "٦" ثم تميل بدرجة بسيطة "٥"، ثم - في عصور الأسرات - تميل الدرجة إلى التحوير "٣"، وتظل كذلك حتى في عصر الانحطاط.

التقدمية - الرجعية :

في كل لحظة من لحظات الحضارة يمكن أن نجد تقدما، أو رجعية، فهي إما لحظة جديدة، أو دعوة إلى لحظة ماضية. والأسلوب الفرعوني يمثل نمطا محددا له خصائصه الواضحة. وعند مقارنة هذا الأسلوب عبر الأسرات المختلفة من نهاية الدولة القديمة، أو أواخرها، حتى ما قبل العهد الصاوى - أو منذ ٢٥٠٠ حتى ٣٤٠ قبل الميلاد - نجد في هذه القرون نمطا واحدا أساسيا، ولا نجد تغييرات جذرية في تلك الحقبة، بل وربما بعض النماذج المتميزة قليلا، والتي تحوى تغييرا بسيطا ولكنه لا يرقى لمستوى النمط السائد.

وهذه الفترة هي عصر واحد له خصائصه الواحدة، فهو - إذن - عصر ثبات لم يحدث أثناءه تقدم أو رجعية، ولكن هذه الفترة تختلف عن ماسبقها وما لحقها. فقبل عصر الأسرات كان هناك نمط آخر له خصائصه الواضحة، وفي نهاية العصر الفرعوني ظهر نمط جديد له خصائصه أيضا. وبمقارنة ما قبل الأسرات بعصر الأسرات، يلاحظ بوضوح حدوث تقدم، أي : ظهور نموذج فني تقدمي.

ولكن، هل اختلف الواقع الفعلى فيما قبل الأسرات، عنه فى عصر الأسرات ؟ إن موضوع الأعمال القليلة المتاحة عما قبل الأسرات كان الصيد. أما بعدها فتنوعت الموضوعات وظهرت الزراعة، فهل يعنى هذا اختفاء الصيد ؟ أم عدم ظهور الزراعة قبل عصر الأسرات ؟ وكلا الاحتمالين غير دقيق، فهناك تغير، ولكن تدريجى فالبيئة واحدة، وجغرافيتها واحدة إذن، فالموضوع نفسه لا يدعو للتقدمية، بل للثبات، أى أن واقع الحياة لم يتغير، نقصد البيئة - ولكن التغير حدث للمجتمع، وتغير المجتمع ونظامه لا يعد تغيرا للموضوع (البيئة)، بل هو مؤشر للسلوك يواكب الأسلوب الفنى. فباعتبار أن الموضوع أو الموقف الذى يقاس فى هذه السمة هو كل التغييرات التى تحدث خارج حدود الإنسان والمجتمع، فإن درجة الموقف على هذه السمة محايدة "٢". فلم تتغير البيئة، ولم يدخل المجتمع مستعمر، أى لم يطرأ سبب خارج إرادة الإنسان يدفعه للتقدم. أما تغير الأسلوب، فهو يظهر بشكل واضح ومؤكد ؛ ولهذا فدرجة الأسلوب (السلوك) تتضمن التقدمية بوضوح كامل "صفر".

وفيما بعد، فى العصر الصاوى، لم تحدث تغيرات خارجة عن الإنسان والمجتمع تدعوه للتغير، فكل الظروف (الموقف) تدعو للاستمرار، أى أن الموقف محايد أيضا "٢"، مما يعنى بقاء الماضى كما هو، واستمرار الطراز الفنى المميز لعهد الأسرات، ولكن الأسلوب الفنى فى العهود المتأخرة تغير بشكل واضح، فأصبح يختلف عن طراز عهد الأسرات لحد كبير، ولكن ليس اختلافا تاما. ويلاحظ وجود تشابه بين العهود الأخيرة (١٨ ٨ : شكل ١٠٦، ١٠٧)، وما قبل الأسرات (١٨ ٩ : شكل ٢)، حيث الرسم التعبيرى، الذى يظهر التفاصيل والملامح. لهذا، فالطراز المميز للعصر الصاوى هو جمع بين الطراز المميز لعصر الأسرات، وعصر ما قبل الأسرات. وهذا الأسلوب الفنى يعبر عن الرجعية بدرجة واضحة "٣"، حيث لا نجد به أى ابتكار جديد، وبالتالى يمكن أن نحدد جذوره فى الأسلوب السابق عليه، كما أن الانطباع العام الخاص بهذا الأسلوب يتشابه مع ما قبل الأسرات ومع عصر الأسرات. فهو - إذن - ليس امتدادا، أو ثباتا، مثلما نجده على امتداد عصور الأسرات.

إن درجة الأسلوب الفرعونى فى سمة (التقدمية - الرجعية) تتجه إلى التقدمية بشدة "٢" بين ما قبل الأسرات وعصر الأسرات، وتتجه إلى الرجعية بوضوح "٥" فيما بين الأسرات وعصر الانحطاط. أما خلال عصر الأسرات، فنجد مرحلة من الثبات المستمر والمتماسك لا تظهر تقدما أو رجعية "٤".

الرقة - الخشونة :

فى الفن الفرعونى لا نجد تكرارا واضحا لأشكال الأطفال، وأيضا لا نجد تصويرا لأشكال الزهور. ومع هذا، نجد الرقة الواضحة في كل خط من خطوط العمل الفنى. وبدءا من الأسرة المتوسطة (٢١٣٤ ق. م) تظهر الرقة كأسلوب وقاعدة فنية فى الفن الفرعونى (١٨ ٩ : شكل ٢)(*). وتظهر رقة الخطوط فى التصوير أكثر من التماثيل، وهو أمر منطقى يتوقف على أداة الفن وإمكانياتها. ويتضح فى الأسلوب الفرعونى : الخط الرقيق الإنسانى، والتحديد الرقيق للملامح بدرجة قد لا تلائم الواقع فعلا، وحتى فى رسم الحيوان نجد أن الملامح والتعبيرات رقيقة لحد ما (١٨ ٨ : شكل ١٦، ٨ ٤، ٩٥).

ونستدل من ذلك أنه فى الموضوعات التى تميل للخشونة "٣" (الحيوان)، يتميز الأسلوب بالرقة "١"، وفى الموضوعات المحايدة "٢" (الإنسان) يتميز الأسلوب بالرقة الشديدة "صفر".

فخطوط الفنان الفرعونى تميل للمبالغة فى الرقة، ويظهر هذا فى الحلى الفرعونى (١٩٤ : شكل ٤٧-١١٢)، وإن كانت ألوان بعض الحلى تعطى انطباعا لونيا صارخا. ويبقى أن نقيس السمة فى بداية ونهاية العصر الفرعونى، وسوف نجد درجة الموقف فى المستوى المحايد "٢"، ونقيس الأسلوب على مختلف العناصر.

ويلاحظ فى الدولة القديمة (١٨٩ : شكل ٢٠-٢٧) أن الأسلوب لا يتميز بالرقة، ولا يتميز بالخشونة أيضا، حيث يكون الأسلوب محايدا "٢"، ولكن مع درجة بسيطة تجاه الرقة تشير إلى بداية ظهور هذا الميل الفنى. أما فى عصر ما قبل الأسرات (١٨٩ : شكل ١-٨)، فتتميز الأعمال الفنية

(*) أنظر لوحة (١) بالملحق

بالخشونة "٣"، وهو ما يظهر فى الملامح الإنسانية وفى تصوير الحيوان، وإن كانت الخشونة لا تظهر بدرجة فجة متطرفة، ولا تلبث هذه الخشونة أن تختفى مع بدايات عصر الأسرات (١٨ ٩ : شكل ٤-٨). وفى العهد الصاوى تعود الملامح الخشنة للظهور مرة أخرى (١٩٠ : شكل ١٦٨ - ١٩٨)، حيث تختفى النزعة إلى الرقة، ولكن دون تطرف فى اتجاه الخشونة أيضا "٣".

لوحظ فيما سبق ارتفاع درجة الخشونة فيما قبل الأسرات "٥" بدرجة محدودة، ثم نجد مستوى متوسطا بين الخشونة والرقة "٤" فى الدولة القديمة، ثم مستوى مرتفعا فى اتجاه الرقة "٢" فى عهد الأسرات، يعقبه عودة إلى الخشونة بدرجة محدودة "٥" فى العهد الصاوى.

الشبع - الجوع الحسى:

ويتميز الفن الفرعونى بالألوان النشطة والإضاءة العادية أو المرتفعة، ويندر أن نجد اللون الأرزق والأخضر والبنفسجى، كما يندر أن نجد لوحات مظلمة. ويتميز التكوين الفنى الفرعونى بأرضية صفراء (تعبر عن البيئة فى أحيان كثيرة) ثم يظهر اللون الأحمر والأبيض والبنى فى معظم الأعمال. أما اللون الأسود فهو للكتابة والتحديد. كما يلاحظ، أيضا، ميل الفنان إلى استخدام الألوان المشبعة وليس الفاتحة (ذات النزعة الرمادية) حتى فى لون جسم الإنسان أحيانا (١٨ ٩ : شكل ١٦، ٤٩). وفى الحلى الفرعونية (١٩٤ : شكل ٤٧-١١٢) نجد الألوان شديدة التشبع، والمزج بين اللون الغامق (الأرزق) والنشط (الأحمر) بشدة.

ومع هذا فإن الفن الفرعونى يفتقد للإثارة المبالغ فيها، أو شديدة التطرف، سواء باستخدام الألوان (عدا فى الحلى) أو باستخدام العناصر، خاصة الأخيرة. فلا نجد الموضوعات المثيرة ذات الحركة والفعل. فمثلا فى أحد الأعمال (٩٥ : لوحة ١ ألوان) التى تصور حفل (رقص وموسيقى) نجد الألوان المشبعة، ولكن نجد أيضا الحركة الخفيفة، والانفعال الكامن (اى أن الموقف يميل للجوع الحسى "٣"، والأسلوب يميل أيضا للجوع الحسى "٣"). وفى المشهد الجنائزى (١٨ ٨ : شكل ٤٧)؛ يميل الموقف إلى الشبع الحسى "١" ؛ لأنه موقف ذو أحداث محددة وليس مثيرا بل مهبطا، ويميل الأسلوب

إلى التوسط "٢" ؛ فهو ليس مثيرا وليس هادئا أو حزينا "٢". وفى معظم المواقف المحايدة "٢"، نجد ميلا بسيطا للإثارة "٣" من خلال عامل اللون.

وفى عصر ما قبل الأسرات، نجد أن الأسلوب يميل للشبع الحسى "١"، حيث الألوان الهادئة، حتى فى لحظات الصيد والانتصار (١٨ ٩ : شكل ١، ٤)، وهو موقف إثارة، يميل للجوع الحسى "٣". وفى العهود الأخيرة، نجد فى مواقف محايدة "٢"، ميلا للشبع الحسى فى الأسلوب "١".

على سمة (الشبع – الجوع الحسى) يأخذ الأسلوب الفرعونى درجات ٢، ٥، ٣ فيما قبل الأسرات، ثم عصر الأسرات، ثم العهد الصاوى، حيث يظهر أولا ميل واضح للشبع، ثم ميل بسيط للجوع، ثم ميل بسيط للشبع.

التصلب – المرونة :

تقيس هذه السمة مرونة أسلوب التعبير فى التكيف مع موضوع الرسم من حيث الرؤية والمنظور وخصائص التعبير. ويظهر فى الفن الفرعونى (١٨ ٩ : شكل ٢٤، ٣٠، ٤٥–٥٠) ثبات الرؤية الفنية مع تغير الموضوع، ويظهر ذلك فى المنظور، وبالتالى وضع الجسم. ويلاحظ عادة ثبات وضع الجسم والرأس، مع مرونة فى تغيير وضع اليدين، وتغيير وضع الرجلين فى حالة الجلوس، وثباتها فى الوقوف، مع بعض المرونة عند رسم الراقصات. وبالقياس على النمط الفرعونى السائد، نجد فى موقف يتشرط المرونة "٤" أن الأسلوب متصلب "١"، وفى الموقف الذى يتلاءم مع المرونة "٣" نجد أن الأسلوب متصلب "١". وتظهر هذه النتيجة من تمسك الفنان الفرعونى بالرسم الجانبى مع وضع الصدر الأمامى.

وفى العهد الصاوى (١٩٠ : شكل ١٨ ٥–١٨ ٧) والعهود المتأخرة، نجد أنه فى رسم الإنسان تظهر درجة أعلى من المرونة عند الوصول إلى نهاية عهد الفراعنة، ولكن فى نطاق محدود، مع ملاحظة قلة الأعمال الفنية فى هذه الفترة. وفى عصر ما قبل الأسرات (١٨ ٩ : شكل ١–٨) نجد اتجاها للمرونة مقارنة بالنمط الفرعونى الذى يظهر منذ أواخر هذا العصر.

نستنتج من ذلك أن الأسلوب الفرعونى يميل إلى التصلب "١ أو ٢"، وفى عصر ما قبل الأسرات فإن الدرجة تميل للتوسط "٤" أو إلى بعض المرونة "٥"، أما فى العصر الصاوى فهى تميل للتوسط "٤" غالبا.

الاغتراب - الانخراط"

يغلب فى الفن الفرعونى أن تكون فكرة العمل مستمدة من الواقع، وهى فى أحيان كثيرة تكون جزءا لا يتجزأ منه. أى أن الموضوع أو الموقف غالبا ما يعبر عن الواقع، وتكون الفكرة منخرطة فى الواقع، ودرجة الموقف تلائم أو تشترط الانخراط "٣، ٤"، وأسلوب الفنان الفرعونى يعبر عن الانخراط بوضوح، فهو يستخدم عناصر الواقع مباشرة وبوضوح : فيعبر عن القزم بصورة واضحة، وعن الترابط بين الزوج وزوجته بحركة اليد (١٨ ٩ : شكل ٢٢، ٤٤). وهو لا يستخدم رموزا شكلية معقدة، بل يستخدم - فقط - رموز اللغة، وهى اللغة المعروفة والمستخدمة ؛ وبالتالى فإن الأسلوب يميل بوضوح للانخراط "٤".

يتناول الفنان فى مواقف الموت والحساب المعتقدات الدينية للمجتمع الفرعونى، وهى مواقف ليست غريبة عن المجتمع ؛ لأنها جزء من معتقداته، ولكنها جزء من الواقع الروحى غير المادى، ولهذا فإن هذه المواقف تعد محايدة "٢" ؛ فهى جزء من معتقدات المجتمع وليست جزءا من الواقع المادى، وقد يصعب التعبير عنها بأسلوب يسهل فهمه واستيعابه. ويتعامل الفنان الفرعونى مع هذه الأعمال بأسلوب واقعى، فالإله هو إنسان برأس حيوان، والحساب ميزان. وتتراوح درجة الأسلوب الفنى فى الانخراط بين الانخراط والانخراط التام "٣،٤"، حيث لا نستطيع تحديد مدى استيعاب الفرعونى لكل الرموز، والأغلب أن يكون الأسلوب معبرا عن الانخراط التام "٤".

ولكننا لا نجد نماذج على موضوعات غريبة عن المجتمع، أو موضوعات نفسية تعبر عن مشاعر الفنان حتى نتساءل عن كيفية تعبيره عنها. وهذا - يدل فى حد ذاته - على عدم اغتراب الفنان، وانخراطه بدرجة واضحة، حتى أنه لم يعايش خبرات خاصة بعيدة عن الواقع، وعبر عنها فى عمل فنى. مع ملاحظة أن قياس هذه السمة فى الواقع يختلف عن قياسها فى الأعمال الفنية، ففى الواقع هناك - بالطبع - الكثير من مشاعر الاغتراب، والخبرات الخاصة التى لا يستطيع فهمها غير صاحبها، ولكن ما يظهر فى العمل الفنى يمثل الحالة السائدة، أو مشاعر الاغتراب المزمنة.

يميل الأسلوب الفرعونى إلى الانخراط بدرجة كبيرة "٨ " (استخدام قياس خمسة البنود) ويفرض أن مشاعر الفنان الداخلية يعبر عنها فى أعماله، وتعبر هى عن انخراطه فى المجتمع. أما إذا اعتبرنا أن الفنان لا يتناول أفكاره ومشاعره الخاصة فى أعماله الفنية، فإن درجة السمة سوف تميل بوضوح للانخراط "٦" وهى الدرجة التى تظهر فى تعبير الفنان عن الموت والحساب. ولا تختلف درجة هذه السمة فى العصور الفرعونية المختلفة.

السلاسة – الوسوسة :

تظهر هذه السمة فى مدى النظام والروتين والقواعد التى يفرضها الإنسان على سلوكه، وبالتالى على أعماله الفنية. والنظام يعبر عن توزيع عناصر اللوحة، وموضع كل عنصر فيها. ويظهر فى الفن الفرعونى نزعة واضحة للنظام، ففى موقف الصيد (١٨ ٩ : شكل ٢٤) – وهو موقف يشترط السلاسة "صفر" حيث لا يفترض وجود نظام فى الوقوف والحركة، فالصيد يحتاج إلى حركة سريعة لا تتقيد بنظام معين – فى هذا الموقف يظهر الأسلوب ميلا للنظام "٣" فى صف الأشخاص فى طابور والنظر فى اتجاه محدد. وفى موقف العبادة (١٨ ٩ : شكل ٥٣) الذى يتلاءم أو يشترط النظام "٣ أو ٤"، يعبر الأسلوب عن درجة واضحة جدا من النظام "٤". وفى موقف الحرب (١٨ ٩ : شكل ١٠٢) الذى يعد موقفا محايدا "٢" يظهر الأسلوب معبرا عن النظام "٤". وموقف الحرب قد يظهر نظاما – مثل نظام الجيش – ولكنه يشمل حركة غير منظمة (الاشتباك) ولهذا فهو محايد، يجمع بين النظام والحركة غير المنظمة. ومن الملفت للنظر فى تصوير الحرب أن الفنان رسم العدو بشكل يخلو تماما من النظام "صفر"، وهذا يوضح أن النظام، أو الوسوسة فى أسلوب التعبير ليست نمطا فنيا، ولكنها وسيلة للتعبير عن الشخصية الفرعونية دون غيرها.

وفى عصر ما قبل الأسرات نجد فى موقف الصيد (١٨ ٩ : شكل ١) – وهو يشترط السلاسة "صفر" – أن الأسلوب يعبر عن السلاسة بشدة "صفر". وفى عمل تال لذلك يشمل صورة حيوانات (١٨ ٩ : شكل ٣) يظهر الميل للنظام، ثم فى عمل آخر للملك المنتصر (١٨ ٩ : شكل ٤) يظهر النظام "٣" فى موقف محايد "٢" وهو موقف الانتصار. أما

فى أواخر العهد الفرعونى، فيظهر النظـام بدرجـة أقل : ففـى موقـف الصيد الذى يشترط السلاسة "صفر"، نجـد الأسلوب يعبر عن الوسوسـة والسلاسـة معا، أى محايد "٢".

نستخلص من هذا أن درجة سمة الوسوسـة فـى الأسلوب الفرعونـى متوسطة فى عصر ما قبـل الأسـرات "٤". مـع ملاحظـة قلـة الأعمـال، حيث نفرض أنها قد تميل للسلاسة. وفى نفس العصر يظهر ميل للوسوسة "٥". ثـم فى عهد الأسرات ترتفع درجة السمة حتى تصل إلى الوسوسة بشدة واضحـة "٧"، ثم تميل للانخفاض فى العهود المتأخرة فتعبر عن الوسوسة بدرجـة أقـل "٦".

العملية - الجمالية :

تظهر هذه السمة فـى الأدوات والملابـس، حيث يفـرق بيـن التركـيز على الفائدة العملية فى مقابل التركيز علـى القيمـة الجماليـة. وتتسـم الملابـس بالبساطة وسهولة الحركة، وعدم التركيز على الجـانب الجمـالى بشـكل يدعـو للإبهار. والملابس بشكل عام تمثل موقفا محايدا، حيث يفترض فيهـا الفـائدة والشكل، وأسلوب تصميم الملابس الفرعونية يميل إلى العملية. وفى الملابـس (١٨ ٩ : شكل ٢٤) المستخدمة للصيد، وهو موقف يشـترط العمليـة "صفـر"، نجد الأسلوب عمليا جدا "صفـر". وفـى موقـف الرقـص والاحتفـال (١٨ ٩ : شـكل ٤٦) وهـو موقـف ترفيهـى يميـل للتركـيز علـى الجمـال "٣"، نجـد أن الملابس لها شكل يجمع بين العملية والجمال "٢". وفى الملابس الملكية، وهـو موقـف يركـز علـى الجمـال "٤"، نجـد أن الملابـس تميـل للجمـال "٣" بـدون مبالغة. ولا توجد أدلة على تغير السلوك فيمـا قبـل عصـر الأسـرات، أو فـى العهد الصاوى.

نستنتج من ذلك أن درجة الأسلوب الفرعونـى مـن هـذه السـمة تميـل للعملية "٣".

الحسم - عدم الحسم :

يتضح ميل الفرد للحسم فى أسلوبه الفنى، من خلال ميله للتحديد، أى حسم الأشكال. وفى الأسلوب الفرعونى يتضـح الميـل إلـى الحسـم مـن خـلال

ظاهرة التحديد الخطى للأشكال بلون يختلف عن لون الشكل نفسه. فنجد فى رسم الرجل، مثلا، أن حدود الجسم الخارجية تظهر باللون الأسود، وقد يستخدم الفنان ألوانا أخرى غير الأسود، أو نفس لون الشيء ولكن بدرجة مختلفة.

وتتضح ظاهرة التحديد فى رسم الدموع (١٨ ٨ : شكل ٤٧)، حيث نجد الفنان يرسمها فى قطرات محددة غير إنسانية وفى خطوط متجاورة، حيث تخرج من العين ثلاثة خطوط كل منها يشتمل على عدد من النقط المحددة والمتتالية. وبالرغم من احتمال الرمز فى رسم الدموع، إلا أن النمط الفرعونى يعطى لها إيحاء آخر، وهو : الحسم والقصد. والدموع كموضوع تشترط عدم التحديد أو الحسم "٤" ؛ لأنها تكوين سائل إلا أن الفنان الفرعونى يعبر عنها بأسلوب حاسم تماما "صفر".

وفى خطوط الجسم وحدوده الخارجية، فإن الموضوع نفسه يتلاءم مع الحسم أو يشترطه "صفر أو ١" وأسلوب الفنان يظهر أقصى درجة من الحسم "صفر"، حيث الخط المحدد ذو اللون المتميز عن بقية الجسم. وفى رسم تفاصيل جسم الإنسان (١٨ ٩ : شكل ٤٦) (*) ، فإن الفنان يلجأ إلى الخطوط الواضحة، فى حين أن الموضوع (تفاصيل الجسم) يتلاءم مع عدم الحسم، وأحيانا يكوّن محايدا "٢ أو ٣"، ولكن الفنان يعالجها بأسلوب حاسم "صفر".

وبالعودة إلى عصر ما قبل الأسرات، نجد أن الأعمال الأولية البدائية (٩٥ : شكل ١-٦) لا تتسم بالحسم أو التحديد، لدرجة عدم الوضوح، وهى تمثل شكلا بدائيا أكثر من كونها تعبر عن عدم الحسم، وفى وجود بعض التأثيرات غير الخطية، والتى تظهر ملامح الشيء، دون أن تمثل خطا واضحا. وتظهر هذه التأثيرات فى تفاصيل الجسم، والتى تمثل موضوعا يتلاءم مع عدم الحسم "٣"، وتعالج بأسلوب يعبر عن عدم الحسم "٣"، ولكن الغالبية العظمى من الملامح تحدد خطيا.

وفى العهود الأخيرة للحضارة الفرعونية يظهر بعض الميل للابتعاد عن الخط (١٩٠ : شكل ١٨ ٥-١٨ ٧، ١٩٤، ١٩٥)، فنجد تحديد العين بأسلوب خطى، والوجنة وأسفل العين بأسلوب تجسيمى أو تظليلى، أى غير خطى، وهذا الشكل يشابه ما سبق ظهوره فيما قبل عصر الأسرات، مما يؤكد

(*) أنظر لوحة رقم (٢) بالملحق .

أن هذه الفترة (العهد الصاوى والعهود المتأخرة) هى فترة رجعية فى طراز الفن.

نصل من هذا إلى أن درجة الأسلوب الفرعونى على سمة (الحسم - عدم الحسم) تتجه بشدة تجاه الحسم "صفر"، وذلك فى عصر الأسرات، فى حين تميل إلى انخفاض درجة الحسم (تتراوح بين ١-٢ ويمكن أن نفرضها ٢) فيما قبل عصر الأسرات وفى العصور المتأخرة.

اللاتناغم - التناغم :

يتميز الأسلوب الفرعونى بالتقسيم الخطى، حيث نجد بعض الأعمال تتكون من سطور بكل منها مجموعة من العناصر. وفى أحد الأعمال (١٨٩ : شكل الغلاف) نجد أن توزيع الأشخاص هو : شخص، ثم تابوت، ثم امرأتان، ثم رجلان، ثم رجل، مع وجود تجانس بين حركة كل شخصين معا، والمجموعة كلها. وهذا العمل يتضمن موقف عبادة أو جنازة، ويتوقع فى هذا الموقف وجود بعض النظام فى ترتيب الأشخاص مما يخلق تناغما "٢"، والأسلوب يعطى الإحساس بالتناغم أيضا "٣". وفى مشهد جنائزى (١٨ ٨ : شكل ٩٣) آخر نجد توزيع رسم الأقارب فى سطور، وظهور التكرار مع بعض الاختلافات بين شخص وآخر، والجميع يرفعون أيديهم بنفس الطريقة. وإذا كنا نفرض أن الموقف الجنائزى غالبا ما يكون منظما، فهذا يعنى اهتمام الفرعونى بالنظام خاصة فى المواقف الرسمية.

من أى نظرة عامة للفن الفرعونى، يأخذ المشاهد انطباعا واضحا بالتناغم والموسيقى، ولكن عند البحث بدقة عن مصادر الموسيقى، وجد أنها قليلة. فنجد السطر وتكرار الأشخاص، والسطر يأتى من أن الفنان يرسم ليسجل أحداثا، فيرسم كما يكتب فى سطور، فهو نمط كتابة يستخدم فى الرسم، وتكرار الأشخاص هو جزء أساسى من الموضوع الذى يمثل - غالبا - موقفا لعدد كبير من الأشخاص. أى أن هناك تناغما، وإحساسا بالتناغم، ولكن يصعب أن نجد عناصر وضعت لكى تحقق التناغم، وهذا يعنى أن الموسيقى تنبع من الموضوع نفسه، وأن أجزاء الموضوع هى التى تعطى الانطباع بالتناغم دون أن توضع فى أشكال محددة، بل تأتى فى شكل واقعى طبيعى، فالتناغم غير مصطنع، بل هو جزء من عناصر الواقع الفنى،

وبالتالى فإن التناغم يتلاءم مع الموقف، وبالتالى يتساوى مع الأسلوب، فإذا كانت درجة الموقف "٣" (تميل للتناغم) فإن درجة الأسلوب تكون "٣" أيضا. وبالتالى فإن درجة السمة تشير للمتوسط بين اللاتناغم والتناغم "٤". ويلاحظ أن اللاتناغم يعنى إضافة واصطناع الفوضى على الواقع أو الموضوع، والتناغم يعنى إضافة موسيقى وتناغم على الواقع، فأقصى درجة فى التناغم تشير بالطبع إلى وجود جمل فنية موسيقية مصطنعة وغير طبيعية، ولا تختلف درجة هذه السمة فى عصور الأسرات حتى العصور الأخيرة. أما فى عصر ما قبل الأسرات (١٩٢ : شكل ١٠-١٥)، فإن أول أعمال هذه الفترة تظهر اللاتناغم، ثم يظهر التناغم فى الأعمال التالية مباشرة، حيث نجد فى موقف الصيد - وهو يتلاءم مع اللاتناغم "١" - أسلوبا - غير متناغم تماما "صفر". أما فى لوحة الملك المنتصر، فيظهر التناغم بأسلوبه الفرعونى الذى يسود بعد ذلك. ويلاحظ أن التناغم فى الأسلوب الفرعونى هو مزيج من النظام والرقة والتناغم معا.

ونستنتج من ذلك أن الأسلوب الفرعونى يميل للتوسط بين اللاتناغم والتناغم "٤". ويظهر ذلك فى عصور الأسرات حتى المتأخرة منها. أما قبل عصر الأسرات فيظهر ميل بسيط للاتناغم "٣" لا يلبث أن يرتفع إلى التوسط "٤" فى نفس العصر.

الاختصار - الإسهاب :

إن الإسهاب هو أسلوب فى التعبير، سواء الشكلى أو اللفظى، فعند سرد فكرة ما يمكن أن توضع فى عدد قليل من الجمل، أو توصف وتشرح فى صفحات. كذلك فى الأشكال، يمكن أن تعبر عن الموضوع بعدد قليل من الأشخاص والعناصر، أو تعبر عنه بعدد كبير. ويلاحظ - بشكل عام - ميل الفرعونى للتكرار وعدم اكتفاءه بتصوير العنصر مرة واحدة (١٩٢: شكل ١٠٠،١٢٦،١٤٤،١٤٦،٢٤٠)، حيث يميل لتكرار العناصر، وتكوين التجمعات. ولكن فى أعمال الأشخاص المعروفيين تختفى هذه الظاهرة بالطبع، حيث يرسم الفنان الملك والملكة مثلا. وعندما نجد عددا قليلا من العناصر، تحل الرموز واللغة فى المساحات الفارغة، فيظهر تكرار شكلى. وفى المواقف التى تتطلب وتتلاءم مع الإسهاب "٣"، يعطى الأسلوب

الفرعونى نموذجا واضحا للإسهاب "٤". مع مراعاة أن الفنان الفرعونى لا يرسم الزحام والتداخل الشديد بين الشخوص إلا نادرا وهذا جزء من تقاليده الفنية، والأسلوب الفرعونى يميل للإسهاب، ولا يظهر أى ميل للاختصار، ولكنه لا يظهر إسهابا مبالغا فيه، كما يراعى أن بعض الأعمال كانت تتم على مساحات جدارية كبيرة. ولا تظهر فروق فى هذه السمة بين ما قبل الأسرات وعصر الأسرات المتأخرة.

نستنتج من ذلك أن الأسلوب الفرعونى يظهر ميلا بسيطا تجاه الإسهاب "٥"، وهذا الميل يظهر فى كل العصور الفرعونية بنفس الدرجة.

الشكل – المضمون :

بماذا يهتم الفرد، وبالتالى الفنان، هل بشكل الشيء أم بمضمونه ؟ ويمكن أن نتتبع ذلك فى أى عمل فنى. وكل عمل هو مزيج من الشكل المضمون، وكل موضوع أو واقع أو موقف هو مزيج من الشكل والمضمون، ولا نعنى بالمضون أى إشارة غير صريحة، أو ضمنية، ولكن المضمون هو كل معنى. ففى أى عمل فنى لانجد فى الواقع المادى له غير شكل أو أشكال، ولكن هذا الشكل يتكون من عناصر وخطوط، وهذه العناصر قد تعبر عن خصائص الشكل، أو تعبر عن مضمونه.

وفى موقف الصيد (١٨ ٩ : شكل ٢٤)، يظهر الفنان : الإنسان، والحيوان، وعملية الصيد، ومسك الفريسة. وموقف الصيد يميل للشكل "١" ؛ فهو عملية حركية مرئية ليس لها معان ومشاعر محددة، وأمام هذا الموقف يقدم الأسلوب الفرعونى خصائص الشكل كاملة "صفر" دون أن يركز على بعض جوانب المضمون التى قد تظهر فى التعب أو الترقب.

وفى موقف الرقص (٩٥ : شكل ١ ملون)، يركز الفنان على بعض الخصائص الحركية – والشكل فى هذا الموقف هو الحركة، أما المضمون فهو الموسيقى والمشاعر المصاحبة – والموقف بهذا المعنى يتلاءم مع المضمون "٣"، ولكن الأسلوب يظهر الحركة ويخفى المشاعر والإحساس بالموسيقى، ويعطى إحساسا يميل للشكل أكثر من المضمون "١".

وفى رسم الأشخاص (١٨ ٩ : شكل ٤٩) (الملوك) يركز الفنان على الشكل، ويعد الإنسان موضوعا شاملا للشكل والمضمون، أى محايد "٢"،

ولكن أسلوب الفنان يميل أكثر للشكل "صفر". وفي موقف العبادة (١٨ ٩ : شكل ٥٣) حيث المضمون له أولوية واضحة "٤"، يظهر الأسلوب درجة محدودة جدا من المضمون تتساوى مع درجة الشكل "٢"، تظهر من حركة اليدين. وبالمثل فى تصوير الزوج والزوجة، فإن حركة اليدين هى مفتاح التعبير عن المضمون وتوصيل المعنى للمشاهد، والحقيقة أن بعض إشارات اليدين واتجاه الرأس تعطى الآنطباع بالمضمون، وبدونهما يظهر الميل إلى الشكل بدرجة أكبر من هذا.

أما فى العهود المتأخرة - عند نهايات العصر الفرعونى - فنجد تركيزا أكثر على المضمون، وتظهر ملامح الوجه، بدرجة تعطى انطباعا أكثر ثراء عن الموضوع، حيث يظهر أن الأسلوب يميل للمضمون أكثر مما كان عليه فى عصور الأسرات السابقة لذلك، ولا يزيد الفرق عن درجة واحدة، مع مراعاة قلة الأعمال الفنية لهذه الحقبة.

وفى عصر ما قبل الأسرات، نجد فى موقف الصيد (١٨٩ : شكل ١) تركيزا على بعض خصائص المضمون. وفى هذا الموقف يظهر الحيوان وهو يهاجم الإنسان، وبالتالى فإن الموقف لا يميل للشكل، بل يتوسط بين الشكل والمضمون "٢"، حيث يظهر الشكل فى عملية الصيد نفسها، ويظهر المضمون فى مشاعر الخوف والشجاعة والمواجهة والخطر..إلخ. ويعبر الأسلوب عن الشكل والمضمون بدرجة متساوية تقريبا "٢". أما فى موقف النصر (١٨ ٩ : شكل ٤) - حيث يميل الموضوع للمضمون "٣" دون أن يشترطه لوجود عنصر الشكل وهو هزيمة شخص لآخر - يظهر أسلوب الفنان استجابة متساوية للموقف، فيؤكد على بعض عناصر الشكل مع الاهتمام بالنصر والهزيمة، القوة والضعف، الثبات والهرب، كمعان لهذا الشكل، ويأتى الأسلوب مائلا للمضمون "٣".

نستنتج من هذا أن الأسلوب الفرعونى فى عصر ما قبل الأسرات يأخذ موضعا متوسطا بين الشكل والمضمون "٤"، ويظهر فى عهد الأسرات ميلا واضحا للشكل "٢"، ولكن فى العصور الأخيرة يقل هذا الميل "٣".

التبسيط - التعقيد :

بشكل عام، يلاحظ فى الفن الفرعونى أنه يتناول عادة أفكارا بسيطة من حيث عدد عناصرها، فكل عمل فنى يتناول فكرة واحدة، وعناصر هذه الفكرة ليست إلا أجزاءها أو مترادفاتها. فنجد عملا يعبر عن العبادة، أو جنازة، أو حفل راقص، أو زوج وزوجة، أو الملك أو الأسرة، أو الحرب، وكلها أفكار بسيطة ويعبر عنها بأسلوب بسيط. ولأن الفكرة بسيطة، فلا يظهر فى الأسلوب أى ميل للتبسيط. حتى فى الموضوعات الخاصة بالموت والحساب، فإن أفكارها مستمدة من الطقوس الدينية ومعبرة عنها. ولا نستطيع أن نحكم - مثلا - على فكرة الخلود بأنها فكرة معقدة، فهى معتقد دينى لدى الفرعونى، ولايشترط أن تكون قضية فلسفية جدلية معقدة.

ولكن بماذا نفسر عدم وجود أفكار معقدة ؟ ربما يعنى ذلك أن الفرعونى لا يميل للتفكير المعقد، وبالتالى لا ينادى أو يؤكد على أفكار معقدة، وهذا يعنى وجود ميل للتبسيط، أو أن الأفكار المعقدة لم تكن موضعا للأعمال الفنية، مما يدل على وجود نفور - على المستوى الفنى - من الأفكار المعقدة، وهذا يدل على وجود ميل للتبسيط.

نستنتج من ذلك أن الأسلوب الفرعونى يميل بدرجة بسيطة تجاه التبسيط "٣"، وأن هذا الميل يظهر نتيجة عدم وجود أى مؤشرات على فكرة معقدة، أو حتى شكل معقد. ولاتختلف هذه السمة فى العصور الفرعونية.

عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض :

ويلاحظ فى هذا الصدد :

١- أن الفنان الفرعونى لا يستخدم عناصر غامضة غير واضحة المعالم، أو ليس لها طبيعة محددة، بمعنى أنها ليست صورة من واقع محدد.

٢- ظهور العناصر التى يمكن أن تكون غامضة فى صورة الآلهة، ومواقف الموت والحساب، وهذه العناصر ليست بالفعل غامضة، فالآلهة لها تماثيل وأسماء محددة، ويعرفها الجميع، وعندما يرسم الفنان صورة الآلهة لا يواجه موقفا غامضا، بل يواجه إلها له صورة معروفة ومحددة.

٣- أن لحظة الموت وما يعقبها - وهى موضوع غامض - لها شكل محدد لدى الفرعونى، فهو يحدد له ما يحدث بعد الموت، ويقيم الطقوس فى شكل إجرائى واضح، وهى تمثل مراحل الموت والحساب.

٤- أن تصوير الفنان الفرعونى لمواقف الحساب له طابع إجرائى وطقس واضح، ويكاد يكون تمثيلا مسرحيا لهذه المواقف، مما تشير إلى أنه امتداد للمتعقدات السائدة والطقوس الفعلية.

وتشير الأعمال الفنية الفرعونية إلى أفكار واضحة لاغموض فيها، ويعالجها الفنان بأسلوب واضح. ويبقى أن نبحث عن الموضوعات الغامضة، من الظواهر الطبيعية أو الغيبية التى يصعب فهمها، فنجد أن الفرعونى لا يتناول مثل هذه الموضوعات، كالأحداث أو الظواهر التى تعد خارقة للطبيعة ؛ ربما لعدم معرفة سببها. وفى الحياة العملية يمر الإنسان بالعديد من المواقف الغامضة بالنسبة له، على الأقل فى لحظة ما، ولكن مثل هذه المواقف لا تظهر كموضوعات فى الفن الفرعونى، والموضوع الأساسى الغامض هو الموت والآلهة والثواب والعقاب. وبرغم غموض هذه الموضوعات إلا أن لها معنى محددا وواضحا فى ذهن الفنان، وهو ما يظهر فى أعماله الفنية. وإذا كانت هذه الموضوعات تشترط الغموض "٤"، فإن الفنان يعالجها بأسلوب غير غامض "١" على الأقل ، وذلك بفرض أن بعض جزئيات هذه الفكرة قد تحتفظ بقدر من الغموض. وإذا فرضنا أن هذه الموضوعات محددة فى العقيدة الفرعونية، فإن هذا يعنى أنها - كموضوع أو موقف - تتلاءم فقط مع الغموض "٣" ولا تشترطه.

نستنتج من ذلك أن درجة الأسلوب الفرعونى على سمة عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض تميل بوضوح إلى عدم الغموض "٢". ولا تختلف هذه السمة فى العصور الفرعونية.

الخيالية - الواقعية :

نجد فى الفن الفرعونى خاصية هامة وواضحة، بل لعلها الميزة الأولى فى الفن الفرعونى ؛ لما لها من وضوح يلفت النظر، وهى : الرسم الجانبى. فالفنان الفرعونى يرسم الشخص من منظور جانبى، هكذا تظهر الصورة لأول وهلة، ومع التدقيق يتضح أن الأمر ليس كذلك، فالرأس ترسم

جانبية، والصدر والكتف أماميين، واليدان جانبية، والبطن، والساقان والقدمان جانبية. والواقع أن الفنان لا يميل للمنظور الجانبى عن الأمامى، ولكنه يقوم بدور آخر، إنه يأخذ الواقع عن طريق الحس، ويصنع منه واقعا آخر خياليا. فرسم الشخص الذى نراه فى الفن الفرعونى لا يوجد فى الحقيقة ؛ لأن تكوينه المادى مشوه، فنجد أن حركة اليدين ضد حركة العضلات (١٨ ٩ : شكل ٦٨ ، ٨٠) وتفاصيل الصدر والبطن تظهر على جانب الصدر، بدلا من أمامه وداخله (١٨ ٨ : شكل ٥٣).

ومن الغريب أن الناظر للعمل الفنى الفرعونى يلاحظ رسم أشخاص بمنظر جانبى، ولكن لا يلاحظ أن تكوين الشخص مشوه، وغير واقعى. فالصور تعطى انطباعا بالواقعية، وربما بالتميز أو التفرد فى خصائصها، ولكنها لا تعطى انطباعا سريعا بأنها مخالفة للواقع. وهذا النمط الفرعونى يمكن تلخيصه فى أن الفنان يستوعب الواقع المجسم ذا الأبعاد الثلاثة، ثم يرسمه بشكل متخيل يعتمد على بعدين فقط. لهذا فان كل جزء من جسم الإنسان له بعد ثالث (العمق)، يرسم بشكل جانبى مثل الرأس والقدم، وصدر المرأة، وكلها عناصر تبرز أجزاءها، ولها عمق، والفرعونى يحولها إلى رسوم جانبية، وبالتالى يظهر تفاصيل العمق، فيظهر الأنف وبعدها عن العين.. وهكذا.

ويلاحظ فى بعض الأعمال الفنية ظهور حالات خاصة إلى حد ما، وهى :

١- الشكل الجانبى الكامل أو شبه الكامل (١٨٩ : شكل ٤٦، ٦٤، ٨١).
٢- الشكل الجانبى المشوه (١٨ ٩ : شكل ٢٤).

والشكل الجانبى المشوه هو محاولة فاشلة لرسم الجسم بمنظور جانبى، حيث نجد الكتف الأيسر والرقبة فى وضع جانبى، والكتف الأيمن والصدر فى وضع أمامى. وهذا الشكل الجانبى المشوه هو نتيجة لتصوير الفنان لحركة لم تتلاءم مع المنظور الجانبى ذى البعدين. ويلاحظ بالطبع أن الفنان الفرعونى صنع عشرات التماثيل ذات الأبعاد الثلاثة.

ولكن، لماذا ؟ لماذا التصوير ذو البعدين ؟ قد يتبادر للذهن أن هذه النظرة هى نتيجة لصعوبة التصوير (النحت البارز) على الجدران، ولكن الفنان العراقى نحت صورا أمامية (١٩٥) ذات ثلاثة أبعاد، كما نحت أشكالا

جانبية كاملة، فهل فشل الفنان الفرعوني ؟ أم أن الأمر يرجع إلى ضعف قدراته الفعلية التخيلية ؟ وإذا كان الأمر كذلك، فإن الفنان الفرعوني سيحاول أن يصل إلى تصوير الإحساس بالأبعاد الثلاثة. ولكن في عام ١٣٥٦ قبل الميلاد رسم الفنان مشهد الرقص والموسيقى (٩٥ :شكل ١ ملون و١٨٩: شكل ٤٦) ورسم امرأتين بمنظور أمامي، وأعطى الإحساس بالبعد الثالث دون ظهور أى تشويه. ولكنه لم يكرر المحاولة، ولم يظهر هذا المنظور الأمامي بعد ذلك، كما لم يظهر قبل ذلك، ثم إن الرسوم ذات البعدين ليست محاولات لرسم ذى ثلاثة أبعاد، ولكنها تفشل فتظهر ذات بعدين، بل هي تصوير تخيلي ذو بعدين له خصائصه وتكوينه المتفرد والواضح.

إن الأقرب إلى الذهن هو أن النمط ذا البعدين هو تفضيل فرعوني استخدم فيه قدراته التخيلية بذكاء شديد، حتى صنع نمطا أو طرازا له تأثيره الجمالي المتفرد.

ولنعد لما قبل عصر الأسرات، حيث نجد رسوما جانبية مجسمة تعطى الإحساس بالبعد الثالث (١٨٩ : شكل ١-٣)، وعندما صور الفنان النصر (١٨٩ : شكل ٤) - في أول عمل أظهر ملامح الفن الفرعوني - صور التكوين ذا البعدين، وهذا التكوين التخيلي لانجده في الأشخاص المنهزمين بقدر ما نجده في الملك المنتصر. لقد قام النمط الفرعوني بملامحه المعروفة : والتصوير ذو البعدين، مع الانتصار، وشخصية الملك.

وفي العصور الأخيرة للدولة الفرعونية نجد نماذج للرسم الجانبي الكامل، والجانبي المشوه، وللتصوير ذى البعدين، وللتصوير ذى البعدين مع الإحاساس بالتجسيم (١٨٩ : شكل ٩٠، و١٩٠ : شكل ١٨ ، ١٨ ٥-١٨ ٧، ١٩٥). ويلاحظ في أحد أعمال الدولة الحديثة أن الفنان (١٨٩ : شكل ٥٠) رسم الحيوان بشكل مجسم وليس في بعدين، في حين رسم الإنسان في نفس العمل في بعدين، وكأنه يعبر عن ارتباط الأسلوب (البعدين) بشخصية الفرعوني، أو يجعل من الأسلوب وسيلة لتميز الشخص. إذن، فالنمط ذو البعدين هو أسلوب فني يعبر عن سمة (الخيالية - الواقعية) لدى الفنان الفرعوني، وقد ظهر في أواخر عهد ماقبل الأسرات واستمر حتى نهاية العصور الفرعونية.

ولكى نقيس هذه السمة، يجب أن نحدد درجة الموقف أو الموضوع أولا. وإذا كان الموضوع هو الإنسان، أى إنسان، فهو يتلاءم مع الواقعية والخيالية (محايد) "٢"، وإذا كان شخص بعينه، يتلاءم مع الواقعية "٣". وفى كلتا الحالتين فإن الفنان عالج الظاهر بأسلوب يميل للخيالية "١". أما فنان ما قبل الأسرات فعالجها بأسلوب محايد يجمع بين الخيالية والواقعية "٢".

نستنتج من ذلك أن درجة الأسلوب الفرعونى على سمة (الخيالية – الواقعية) تميل بوضوح للخيالية "٢"، وذلك فى عصور الأسرات. أما قبلها، فتأخذ موضعا متوسطا "٤" سرعان ما يتغير فى اتجاه الخيالية.

العيانية – التجريدية :

تظهر هذه السمة فى معانى الأشياء، فهل تأخذ الأشياء معنى عينيا محدودا بخصائصها الفيزيقية أم تأخذ معنى مجردا يقوم على معان ودلالات متشابكة فى علاقات وأفكار ؟ فإذا استخدم الفنان الجماد لكى يعبر عن معان مجردة، فهذا يشير إلى أقصى درجات التجريدية، وإذا استخدم الإنسان الملامح لكى يظهر المعنى العينى، أى التكوين الفيزيقى فقط، فهذا يدل على أقصى درجات العينية، وتظهر العينية فى رسوم الأطفال فى مراحل النمو الأولى (١٠١)، فى حين تمثل التجريدية فى أقصى درجاتها لا مرحلة متقدمة فى النمو فقط، بل ميلا للتجريد والتفكير، الخالص، ذى الطبيعة الفلسفية، ويفرض أن الدرجة المتوسطة تمثل السلوك الشائع والسائد.

وبالرغم من وضوح مفهوم السمة ومؤشراتها، إلا أن قياسها يواجه بعض الصعوبات ؛ لأنه يحتاج إلى استخلاص كل معانى اللوحة، أى كل مايشير ويعرض له الفنان من أفكار ودلالات. ونجد فى كل عمل فى الفن الفرعونى بعض المعانى المرتبطة بعناصر العمل، والتى تظهر من خلال الحركة، مثل : العمل، والصيد، والزواج، والعبادة... إلخ. وهذه المعانى ليست من خصائص الشيء العينى، بل هى معان تنسب له، وفى كل موقف نجد أن الموضوع إما أن يكون محايدا "٢" مثل العمل والصيد، أو يميل للتجريدية "٣" مثل الزواج والأسرة، ويعالج الفنان هذه الموضوعات بشكل يتلاءم ويتكافأ معها.

نخلص من هذا إلى أنه مع صعوبة دراسة السمة خاصة في النمط الفرعوني ذي التقاليد الفنية الصارمة فان الأسلوب الفرعوني يظهر درجة متوسطة على سمة (العيانية – التجريدية) "٤"، ولا تختلف هذه السمة في العصور الفرعونية.

التركيب – التحليل :

تفرق هذه السمة بين النظرة الكلية وتلك الجزئية، أي بين التعامل مع الأشياء ككليات أو التعامل معها كأجزاء تكون هذه الكليات. وفي الأسلوب يمكن أن نميز بين فنان يركز على الشكل الكلي وآخر يركز على تفاصيله الجزئية. والفن الفرعوني يظهر ميلا تجاه التركيب، وبالتالي تجاه التعامل مع الكليات. ويظهر ذلك من تفاصيل الجسم الإنساني، فالفنان الفرعوني يصور الإنسان من خلال أعضائه الأساسية (الرأس، والصدر، والكتف، واليد، والكف، والرجل، والقدم، والعين.. إلخ) ولكنه لا يركز على الملامح التفصيلية لهذه الأعضاء، فلا تظهر ملامح وملمس الجلد، وتعابير الوجه.. إلخ (١٨٩شكل ٤٧، ٤٨) وإن كان الفنان الفرعوني يركز أحيانا على بعض التفاصيل الخاصة بالجسم(١٨٩ : شكل ٤٩).

والجسم الإنساني كل له تفاصيل، لذا فهو موضوع محايد "٢" بين التركيب والتحليل، ويعالجه الفنان بأسلوب كلي تام "صفر". ولكن هناك حالات يميل فيها الفنان إلى التركيب بدرجة أقل، وهي :

١- بعض الأشخاص أحيانا (١٨ ٨ : شكل ٥٣).
٢- الراقصات (١٨ ٩ : شكل ٤٦).
٣- الحيوان أحيانا (١٨ ٩ : شكل ٥٠).
٤- في بعض أعمال الدولة الحديثة (١٨٩ : شكل ٥٣).
٥- التماثيل (١٨ ٩ : شكل ١٣) حيث تظهر السمة بدرجة متوسطة بين التركيب والتحليل "٢".

وفيما قبل عصر الأسرات، لاتظهر النزعة التركيبية، حيث نجد أن أشكال الإنسان (١٨ ٩ : شكل ١) – وهو موضوع محايد "٢" – تعالج بشكل يجمع بين التركيب والتحليل، وكذلك الحيوان (١٨٩ : شكل٢) – وهو موضوع محايد "٢" أيضا – فيعالج بأسلوب متوسط بين التركيب والتحليل أي

محايد "٢". أما مع ظهور النمط الفرعونى فى مشهد الانتصار للملك نعرمر(١٨ ٩ : شكل ٤)، فنجد أن الفنان يظهر معظم جوانب الأسلوب الفرعونى عدا التركيب، حيث لايزال أسلوبه يعبر عن مزيج من التركيب والتحليل "٢".

وفى أواخر عهود الأسرات - ومع العهد الصاوى وبداية نهاية الدولة الفرعونية - نجد عودة مرة أخرى إلى التوسط بين التركيب والتحليل "٤"، مما يؤكد أن هذه الفترة تمثل رجعة لنمط قديم.

نستنتج من ذلك أن الأسلوب الفرعونى يتميز بدرجة تميل للتركيب بوضوح "٢"، وفى عصر ما قبل الأسرات يأخذ موضعا متوسطا "٤"، وفى العهود الأخيرة للأسرات يأخذ موضعا متوسطا أيضا "٤".

التفكك - التماسك المعرفى :

نجد فى الفن الفرعونى عناصر منفصلة تترابط من خلال حركتها وعلاقتها بالاشياء والموضوع. ففى موقف الصيد (١٩٠ : شكل ٤٥) نرى أكثر من صياد لكل استقلاله عن الآخر، وبينهم ترابط فى الموضوع، فالكل يقوم بدور مكمل لدور الآخر، أو يشترك معه فى نفس العمل. وكذلك فى موقف الزراعة (١٩٠ : شكل ٤٦) حيث يقود الفلاح المواشى، ونرى عددا من الفلاحين، ويمكن حذف أحدهم دون تفكك الموضوع، ولكن يوجد كل شخص فى علاقة وترابط مع الأشخاص الآخرين، وهكذا فى معظم الأعمال: هناك استقلال نسبى لكل عنصر، وفى نفس الوقت هناك ما يربطه بالعناصر الأخرى، أى أن الموقف يساوى السلوك أو الموضوع يساوى الأسلوب. فحيث يتلاءم الموضوع أو يشترط التماسك فى العمل المشترك مثلا، يظهر الأسلوب درجة مكافئة من التماسك، وكذلك فى موقف الأسرة، يحتاج الموقف لتماسك العناصر، ويظهر الأسلوب هذا التماسك.

أما فى عصر ما قبل الأسرات، فنجد أن العناصر تميل للتفكك : ففى موقف الصيد (١٨٩ : شكل ١) نجد الحيونات والأشخاص مبعثرين فى إطار العمل، فلا تستطيع أن تحدد علاقات واضحة بينهم، ويمكن حذف عناصر دون أن تتأثر العناصر الأخرى، ولا تظهر إشارات واضحة عن علاقة كل عنصر بالآخر. وهذا الموقف محايد "٢" ؛ فهو يمثل التفكك (عناصر كثيرة

وحيوانات مختلفة) ويمثل أيضا الترابط (العلاقة بين الإنسان والحيوان وهى الصيد) ولكن الأسلوب يميل للتفكك"١". أما فى أواخر عهد الأسرات، فإن السمة لا تتغير عن ما هى عليه فى عصور الأسرات المتلاحقة.

نستنتج من ذلك أن درجة الأسلوب الفرعونى على سمة (التفكك – التماسك المعرفى) تميل بدرجة محدودة للتفكك "٣" فيما قبل عصر الأسرات، ثم ترتفع إلى الموضع المتوسط "٤" فى عصور الأسرات حتى آخرها.

الفن الفرعونى : المضمون

سوف نتناول فى هذا الفصل السمات التى تظهر فى الفن الفرعونى من حيث المضمون، ويتمثل مركز دراسة هذه السمة فى شخصيات العمل الفنى وهم : الفراعنة، حيث نحاول التعرف على سماتهم من سلوكهم كما عبر عنه الفنان الفرعوني، والذى يظهر فى تعبيرات الوجه وإشارات اليدين، وفى حركة الجسم والفعل.

الضعف – التأكيدية :

من المواقف التى تشترط الضعف "صفر" موقف العبادة، حيث يتطلب هذا الموقف قدرا من الخشوع والتواضع أمام الإله. وفى أحد مواقف العبادة (١٨ ٩ : شكل ٨ ١) (*) (الموت والحساب)، نجد أن المتعبدين يرفعون رؤوسهم فى اتجاه الإله، والرجال واقفون، والمرأة منحنية، وأخرى راكعة. ويشير هذا السلوك إلى الضعف، ولكن بدون تطرف "١". وفى موقف آخر مشابه (١٩١ : شكل ١٩) نجد رجلا وامرأة فى انحناءة بسيطة ينظرون للإله، مما يشير إلى الضعف بدون تطرف أيضا "١".

وفى موقف الحرب (١٨٩ : شكل ٥٩) – وهو موقف يتلاءم مع التأكيدية "٣"، حيث يتطلب قوة واعتزاز بالنفس – نجد رسم الملك وجنوده معبرا عن الثقة والإقدام، ونظراتهم تتجه بقوة تجاه العدو، ولكنها لا تظهر تأكيدية مبالغا فيها، بل درجة محدودة "٣". ويلاحظ أن درجة التأكيدية فى ملامح الملك أوضح من الجنود.

(*) أنظر اللوحة رقم (٣) بالملحق .

وفي موقف عمل (١٨ ٨ : شكل ٤٠-٤٢) - وهو موقف محايد "٢" لا يشترط فيه التأكيدية أو الضعف - تظهر ملامح الأشخاص بشكل محايد أيضا "٢". ويلاحظ فى هذا العمل أن رسم الفلاحين يختلف فى ملامحه عن الشكل التقليدى للفرعونى. وعند مقارنة هذه النتيجة بعمل آخر، فى موقف زراعة أيضا (١٩٠ : شكل ٤٦)، نجد أن ملامح الأشخاص تحمل درجة من التأكيدية "٣"، بالرغم من أن كلا العملين لفلاحين، ويبدو أن العمل الأول يختلف لأسباب تخص الفنان الذى رسمه. وهذا العمل له بعض الأمثلة الأخرى (١٩٠ : شكل ٧٩-٨٠) والتى يظهر فيها الشخص بشكل غير جيد التحديد ويفتقد لجمال الشكل الفرعونى، كما يختلف فى سمات أخرى منها التأكيدية.

يتضح مما سبق أن درجة الفرعونى على سمة (الضعف - التأكيدية) تميل للتوسط بين الضعف والتأكيدية "٤"، وبرغم ظهور بعض ملامح التأكيدية أحيانا، إلا أنه لا توجد نزعة واضحة تجاهها فى المتوسط العام للمواقف، ولا تختلف الدرجة فى العصور الفرعونية.

تحجيم الذات - تضخيم الذات :

يظهر الملك فى موقف الحرب والانتصار بصورة مضخمة، وهو موقف يشترط التضخيم "٤" وصورة الملك تشير بوضوح للتضخيم "٤"، حيث يظهر فى حجم كبير هو وعربته وحصانه، ويبدو حصانه أكبر من عشرات الجند من الأعداء. ويواجه الفنان فى رسم الملك أو فى تماثيلة موضوعا يتلاءم مع التضخيم "٣"، حيث إن الملك هو القائد، وهو - أحيانا - الملك الإله. وفى هذه الموضوعات يظهر الملك بشكل يميل للتضخيم "٣"، ويظهر التضخيم فى مظاهر العظمة والفخامة، فى الملابس وفى الملامح. وبالرغم مما يقال عن الفرعون، إلا أن الفنان لا يظهره بشكل مبالغ فى التضخيم ، بل يبدو التضخيم فى حدود الموقف. وبالمثل، قد نجد تحجيما للشكل فى الجماعات الكثيرة، أو للطفل، أو فى مقابل حجم الحيوان، وكلها تحجيمات تلائم الموقف، ولا تعبر عن سمة متميزة. وتسود هذه الظاهرة فى كل العصور الفرعونية.

نستنتج من ذلك أن درجة الفرعونى فى سمة (تحجيم الذات – تضخيم الذات) تأخذ موضعا متوسطا بين التضخيم والتحجيم "٤"، بحيث يأتى السلوك معبرا عن متطلبات الموقف وليس عن نزعة محددة فى سمة الشخصية، ويستمر هذا المستوى فى كل العصور الفرعونية.

الفهلوة – والكفاح :

يعد موقف الصيد (١٨ ٩ : شكل ٢٤) (*) موقفا يشترط الكفاح "٤"، وفيه يظهر الفرعونى وهو يعمل بصلابة وقوة، أى يظهر سلوك العمل والكفاح "٤". والسلوك يعبر عن أقصى درجة فى الكفاح، وإن كان العمل الفنى لايعطى انطباعا بالتعب والمجهود، وهذا ينتج لا من قلة الكفاح بقدر ما ينتج من طراز الفن الفرعونى وتقاليده. وتتكرر مشاهد العمل فى تراث الفن الفرعونى. أما التمتع، فيظهر فى الحفلات (١٨ ٩ : شكل ٤٦) حيث الموسيقى والرقص، وحيث الموقف يشترط التمتع "صفر"، والسلوك يعبر عن التمتع "صفر". وفى موقف الحرب (١٨ ٩ : شكل ٥٩) الذى يشترط الكفاح "٤" يظهر سلوك الكفاح "٤" فى أقدام الفرنسان وهجومهم على الأعداء.

وسنجد بدراسة الأعمال التى تتناول موضوعات للتمتع أو لكفاح أن السلوك يلائم الموقف فى معظم الأحيان، فلا نجد مبالغة فى إظهار التمتع أو أظهار الكفاح، ومع هذا توجد ظاهرة هامة، وهى : قلة أو ندرة الأعمال التى تتناول مواقف التمتع والحفلات ففى ١٠٣ عمل فنى نجد عملين يتضمنان الرقص (١٨ ٩). وهذه الندرة قد تشير إلى :

١– عدم إقبال الفنان على تصوير هذه الموضوعات.
٢– عدم تمثيل هذه الموضوعات لحياة الإنسان (أى : ندرتها فى الواقع).

ويشير كلا الاحتمالين إلى الابتعاد عن مواقف التمتع. أما على مستوى التفضيل الشخصى، ومدى معايشة الفنان لهذا الموضوع كجزء من الحياة، أو على مستوى الواقع الفعلى. وبجانب هذا، فإن الحفلات ترتبط بالحياة داخل القصر وليس خارجه، كما أن الأعمال التى ترسم على القصور

(*) أنظر اللوحة رقم (٤) بالملحق .

والقبور يهدف منها تسجيل حياة الإنسان والمجتمع، ولحظات التمتع لا تدخل كثيرا فى هذا السجل. وهذه الحقائق تجعلنا نفرض أن درجة هذه السمة تميل قليلا نحو الكفاح.

نستنتج من ذلك أن درجة سمة (الفهلوة - الكفاح) لدى الفرعونى تميل للتوسط "٤"، مع وجود أدلة تشير إلى ميل بسيط للكفاح "٥"، ولا تختلف هذه السمة فى العصور الفرعونية.

السلبية - الإيجابية :

تظهر سمة الإيجابية فى المواقف التى تشمل الإنسان والمشكلات، حيث تتحدد درجتها من خلال سلوك الإنسان تجاه المشكلة، ومن خلال نوع المشكلة. وفى الأعمال الفرعونية، يواجه الفرعونى أربعة مواقف أساسية، هى : الزراعة، والصيد، والحرب، والموت.

وعند قياس سمة (التحوير - المواجهة) ذكرنا أن الأعمال الفرعونية لا توضح مشكلات الحياة التى يمر بها الفرعونى، سواء أكانت مشكلات كبيرة أم صغيرة، ففى كل الأعمال الفرعونية نعرف الكثير عن الحياة والعمل والموت، ولا نعرف شيئا عن معاناة الإنسان. وقد استنتجنا من ذلك أن الفنان الفرعونى يظهر درجة محدودة من التحوير، تظهر فى هربه من تناول مشكلات الحياة، وهذه سمة فى أسلوب التعبير واختيار الموضوعات، ولهذا فإننا لا نجد أمثلة كثيرة لسمة الإيجابية، ولكن لن نضع فرض الهرب من معالجة المشكلات كجزء من قياس هذه السمة ؛ لأنه استخدم كجزء من قياس سمة أخرى. وعلى هذا فإن سمة الإيجابية تظهر بدرجة متوسطة، وينطبق هذا على عصور الأسرات، بما فيها العصور الأخيرة.

أما فيما قبل عصر الأسرات، فإن موقف الصيد (١٨ ٩ : شكل ١)(*) يظهر جانبا لانجده فى مواقف الصيد كما جاءت فى عصور الأسرات، فالعنصر الهام فى هذه المواقف هو قوة الحيوان وتفوقه على الإنسان، حيث يظهر الحيوان فى موقف القوى، والإنسان فى موقف الضعيف الذى يميل للهرب. هذا الموقف يتلاءم مع الإيجابية "٣"، ولا يشترطها نظرا لاحتمال تفوق الحيوان مع ضعف أساليب الإنسان وأدواته فى ذلك الوقت. ولكن

(*) أنظر اللوحة رقم (٥) بالملحق .

سلوك الإنسان الوحيد - كما يظهر فى العمل - هو الهرب، وهو يشير إلى السلبية "١" ولكن ليس بدرجة كبيرة، حيث يبقى عنصر مواجهة الإنسان للحيوان ومحاولة صيده.

نستنتج من ذلك أن الفرعونى يأخذ درجة متوسطة بين السلبية والإيجابية "٤"، حيث يسلك بأسلوب يلائم الموقف، دون أن يظهر ميلا شخصيا تجاه أى منهما، ولا تختلف هذه الدرجة فى عصور الأسرات المختلفة. أما فيما قبل الأسرات، فنجد ميلا تجاه السلبية "٢".

الفردية - الجماعية :

يشترط موقف صيد الحيوانات أن يقوم بذلك جماعة، خاصة الحيوانات الكبيرة أو المفترسة، وفى هذا الموقف (١٨ ٩ : شكل ٢٤) الذى يشترط الجماعية "٤"، نجد جماعية فى العمل "٤". أما فى الزراعة، فإن طبيعة العمل قد تتلاءم مع الجماعية أو الفردية، أى أنها مواقف محايدة"٢"، ونرى فى هذه المواقف (١٨ ٨ : شكل ٤٠-٤٢) ميلا واضحا للجماعية "٤".

وفى الحفلات (٩٥ : شكل١ ملون)، وهى مواقف تتلاءم مع التجمع "٣"، يظهر ميل الأفراد للتجمع، وهو ميل يتأرجح بين الجماعية فقط، والجماعية التامة "٣ أو ٤". وفى موقف الحرب، وهو يشترط الجماعية "٤"، نرى جماعية واضحة فى السلوك "٤".

ومما يؤكد النزعة الجماعية لدى الفرعونى : رسمه للأشخاص بشكل واحد، وكأنهم نفس الشخص، أو كأنهم توائم متماثلون، فى حين أن شكل الأشخاص، هو موضوع يشترط أو يتلاءم مع الفردية "صفر أو ١"، ولكن الفنان يميل إلى إظهار الأشخاص بشكل متماثل، مما يتضمن نزعة جماعية "٣"، تصل إلى درجة متطرفة من الجماعية "٤" أحيانا.

يتضح من هذه الملاحظات أن الفرعونى يميل إلى الجماعية "٦" فى سمه (الفردية - الجماعية) ولا توجد فروق فى عصور الأسرات حتى نهاية الدولة الفرعونية، كما لا تختلف درجة السمة فى عصر ما قبل الأسرات.

التمييز – المساواة :

في كل مجتمع، نجد العديد من الجماعات التى يمكن تمييزها على أساس أو آخر : فهناك الرجل والمرأة، والطبقات الاجتماعية والاقتصادية، والجماعات المهنية، والجماعات السياسية. ويظهر موقف المجتمع من هذه الجماعات فيما يعطيه من مكانة لكل منها. ويلاحظ فى الأعمال الفرعونية ما يلى :

١– تظهر المرأة درجة أكبر من الخضوع فى موقف العبادة (١٨٩ : شكل ٨١) وهو موقف يتلاءم مع المساواة "٣" أو ربما يشترطها "٤"، حيث الجميع واحد أمام الإله، ولكن ارتفاع درجة الخشوع أو الخضوع فى سلوك المرأة يشير إلى ميل نحو التمييز.

٢– فى موقف الحرب (١٨٩ : شكل ٥٩)، حيث يشترط الموقف التمييز "صفر" ؛ لأن المرأة لاتحارب عادة، أى لا تدخل فى التحام السيوف، ويظهر من تصوير الحرب تأكيد لهذا التمييز "صفر".

٣– أما فى مواقف العمل، فهى تختلف فى درجة الموقف على هذه السمة. ففى صيد الحيوانات الكبيرة (١٨٩ : شكل ٢٤) يتلاءم الموقف مع التمييز أو يشترطه "صفر أو ١"، ويظهر من العمل الفنى درجة واضحة للتمييز "صفر"، حيث إن المرأة لا تشترك فى صيد الحيوانات.

٤– وفى الزراعة (١٨٨ : شكل ٤٠–٤٢) يفرض أن الموقف يتلاءم مع المساواة "٣"، أو على الأقل يكون محايدا "٢"، فالمرأة يمكن أن تعمل فى الزراعة، خاصة فى جنى الثمار، ولكن يظهر من الأعمال الفنية، التى تناولت أعمالا زراعية، ميل واضح تجاه التمييز "صفر".

٥– تظهر الأعمال الفنية وجود بناء هرمى للمجتمع الفرعونى، يبدأ بالإله، ثم الملك، ثم الأمراء والوزراء، ثم العامة.

٦– تظهر فروق واضحة فى الملابس بين الملك وبلاطه وطبقة الحكام، وبين الفلاحين والعمال. وتشير هذه الفروق إلى فروق اقتصادية وطبقية.

ومع نهاية عصر الأسرات، نجد المرأة تعمل فى الزراعة (١٩٠ : شكل ١٨٦)، مما يشير للميل نحو المساواة، حيث الموقف يتلاءم مع المساواة "٢" أو محايد "٢" والسلوك يظهر امرأة تعمل بمفردها مما يشير للمساواة. أما فى عصر ما قبل الأسرات، فمع قلة أعماله الفنية، إلا أنه يلاحظ فيه عدم

اشتراك المرأة فى أعمال الصيد (١٨٩ : شكل ١)، وأيضا يلاحظ أن بداية ظهور الملك والرعية كان فى مشهد الانتصار (١٨٩ : شكل ٤) الذى يمثل بداية الطراز الفنى الفرعوني. ولا نستطيع أن نجزم بمستوى السمة فيما قبل الأسرات، وإن كان يفرض أنها كانت تميل للتوسط، أو أقل فى درجتها تجاه التمييز.

نستنتج مما سبق أن المجتمع الفرعونى يميل للتمييز "١" بدرجة واضحة، وتقل هذه الدرجة فى عصور الأسرات المتأخرة فتميل إلى التوسط "٤"، وربما تنخفض درجة التمييز "٢ أو ٣" فيما قبل الأسرات، ولكن لا توجد أدلة واضحة لذلك.

الانفصال – التعاطف :

يلاحظ فى الأعمال الفنية ما يلى :

١- فى موقف الاحتفال (٩٥ : شكل ١ ملون)، والمرح – وهو موقف يشترط التعاطف "٤"، حيث المجموعة الصغيرة التى تقضى وقتا للتمتع معا – يظهر فى سلوك الأفراد قدر من التعاطف "٣" فى أسلوب الجلوس، ولكن لا يتأكد ذلك من خلال نظرات العين والتفاعل.

٢- فى لقطة تجمع صديقتين (١٨٩ : شكل ٤٧) – وهو موقف يشترط التعاطف "٤" – يظهر فى سلوكهما قدر كبير من التعاطف "٤".

٣- فى الموقف الجنائزى (١٨٨ : شكل ٤٧) – حيث يشترط الموقف التعاطف "٤" – يظهر فى سلوك الأشخاص قدر محدود من التعاطف "٣".

٤- وفى لحظات العمل (١٩٠ : شكل ٤٦) – حيث تتلاءم طبيعة العمل مع الانفصال "١" ؛ لأن الاهتمام ينصب على العمل نفسه – يظهر من سلوك الأشخاص، وأسلوب التعبير عنهم، درجة من الانفصال "١". وعندما يشترط العمل الانفصال، نجد سلوكا يعبر عن الانفصال تماما.

نستنتج من ذلك، أن المجتمع الفرعونى يتسم بدرجة تميل بقدر محدود إلى الانفصال "٣" مع تأرجح تجاه التوسط، ولا تختلف هذه الدرجة فى عصور الأسرات، وما قبلها.

اللاتدين – التدين :

يظهر التدين كأحد العناصر الأساسية فى الفن الفرعونى، وفى مواقف العبادة، يظهر السلوك الدينى بدرجة ملاحظة، وهذه المواقف تشترط التدين ؛ لأنها تصوير للناس داخل المعابد وأمام الإله، وبالتالى فإن الأعمال التى تتناول العبادة تتضمن مواقف تشترط العبادة "٤"، وسلوكا دينيا "٤"، ومحصلتها تمثل درجة متوسطة على بعد (اللاتدين – التدين). ومن الصعب أن نقيس التدين فى مواقف الحياة خارج العبادة. ففى الأعمال الفنية الفرعونية، لانجد إشارات واضحة للتدين فى مواقف الحياة اليومية والعملية، وهذا ليس دليلا على ضعف التدين ؛ لأنه يتوقف على طبيعة المعتقد الدينى، ورموزه، وأساليب ممارسته.

ويمكن أن نحدد مظاهر التدين فى :

١– أسلوب العبادة والخشوع داخل المعابد.

٢– ارتباط الفن بالمعابد والقبور.

٣– ارتباط الجنائز والحزن بالتوجه إلى الآلهة.

٤– ارتباط السياسة بالدين، والملوك بالآلهة.

٥– ارتباط الموت بمعتقد الخلود، والذى يمثل معتقدا دينيا.

وتظهر هذه العناصر فى عصور الأسرات المتلاحقة، حتى العهود الأخيرة، مع قلة الأعمال الفنية المنسوبة لهذه العهود. وتشير هذه الملاحظات إلى ميل نحو التدين، وهو ميل محدود، حيث لانجد مبالغة فى التدين. أما فى عصور ما قبل الأسرات، فلانجد إلا بعض الأعمال الفنية القليلة جدا، وفى هذه الأعمال نجد موضوعات الصيد، ثم تظهر موضوعات دينية، وصور للآلهة.

نستنتج من ذلك ميل الفرعونى للتدين "٥ أو ٦"، وعدم وجود أدلة على اختلاف درجة التدين فى العصور الفرعونية فيما قبل الأسرات حتى العهد الصاوى والعهود الأخيرة.

التسامح – التشدد :

فى المجتمع الفرعونى تختلف الملابس وقواعدها، عما نعرفه اليوم، ويجب مراعاة هذه الفروق التى لا تظهر سمة التشدد، بقدر ما تظهر مفاهيم

المجتمع. ففي عصر ما قبل الأسرات، يظهر الرجال عرايا تماما (١٨٩ : شكل ١)، وهذا لا يعنى الميل للتسامح، بل يشير إلى نوعية الملابس وحدود استخدامها. ففى العصور البدائية، كانت الملابس تستخدم للوقاية من البرد وليس للحشمة، وهو ما يشير إلى أن مفهوما العرى والحشمة لم يظهرا فى تلك الفترات المبكرة من التاريخ.

وفى عصور الأسرات، يلاحظ أن الرجل قد يظهر عارى الصدر، ويستر ما بين الوسط وما فوق الركبة. أما المرأة، فإما أن تلبس ملابس تغطيها من الرقبة حتى القدم، أو ترتدى ملابس تغطى معظمها ولكنها تكشف الصدر (١٨٩ : شكل ٤٩، و٦٨)، ولايشير كشف صدر المرأة إلى تسامح أو حرية ؛ لأنه يظهر فى مواقف العبادة، أى داخل المعابد (١٨٩ : شكل ٨١)، وبالتالى فإن كشف الصدر لا يمثل حرية، أو تجاوزا للتقاليد، ولايعد موضوعا للإثارة.

وفى الحفلات الراقصة، تظهر الراقصة شبه عارية، عدا ما يغطى ما أسفل الوسط، وهى تكشف البطن والساقين، وهو مالانجده غالبا فى حالات أخرى غير الراقصة (١٨٩ : شكل ٤٦، و٦٤). ولكن يلاحظ أن مشاهد الرقص تشمل فرقة موسيقية من النساء، وراقصات نساء أيضا (١٠٠ : شكل ٨ ٦٥، و٨٦٨)، وهذا قد يعنى إما أن النساء ترقص أمام النساء فقط، أو ترقص أمام النساء والرجال، (أو الرجال فقط باعتبار أن النساء هن الفرقة الموسيقية) ولكن الفنان لم يصور المشاهدين، وقد يعنى هذا أن الرقص كان يقتصر على جناح الحريم فى القصور.

وفيما عدا مشاهد الرقص، لا يظهر التسامح، حيث لا تظهر موضوعات يمكن أن تقابل بالتسامح أو التشدد، فلا نجد موضوعات جنسية بين رجل وامرأة، أو موضوعات شذوذ جنسى، أو تعاطى مخدرات، أو مشاهد للعب، حتى لعب الأطفال يندر أن نجدها. وهى ظاهرة تشير إلى التشدد، فلم تظهر مثل هذه الموضوعات وكأنها لا توجد إطلاقا فى المجتمع، أو إن وجدت لا يصح تناولها بالرسم.

نستنتج من ذلك أن المجتمع الفرعونى يميل للتشدد "٥ أو ٦"، ولا نستطيع أن نجزم تماما بدرجة تشدده، فهو على الأقل يميل للتشدد. ويمكن أن نفرض عدم اختلاف هذه السمة فى العصور الفرعونية، بالرغم من عدم

وجود أدلة واضحة خاصة فى عصر ما قبل الأسرات. أما فى العهود الأخيرة، فلا يظهر حدوث أى تغير فى السمة.

المسالمة - العدوانية :

من ملاحظة الأعمال الفرعونية المختلفة نجد انطباعا عاما يشير إلى المسالمة، وهذا الانطباع ينتج من الحقائق التالية :

١- عدم وجود مشاهد عنف بين شخصين يتشاجران.

٢- عدم وجود تصوير لمشهد قتل.

٣- عدم وجود تصوير لمشاهد تمثل رياضات عنيفة.

٤- حتى فى موقف الحرب (١٨٩ : شكل ٥٩) نجد الإقدام والانتصار، ولكن لانجد العنف والتمادى فى القتل، بل إن ملامح المحارب الفرعونى تعطى انطباعا بالسلام، حتى فى لحظة الحرب، وموقف الحرب يعد موقفا يشترط العدوانية "٤"، ولكن السلوك يبدو على الأقل محايدا "٢".

ولا يوجد دليل على اختلاف هذه السمة فى العهود الفرعونية الأخيرة، فالمشاهد التى لم تظهر فى عهود الأسرات الأولى، لم تظهر فى العهد الصاوى وما بعده، ولا توجد مشاهد حرب فى عينة الأعمال الفنية لهذه العهود. وفى عصر ما قبل الأسرات، لانجد أيضا مشاهد عنف، وفى مشهد الصيد يظهر العنف على الحيوان، وليس فى سلوك الإنسان أو الصياد. وهذا الموقف يشترط العدوانية "٤" - حيث يواجه الإنسان خطر الموت - ولكن السلوك يبدو محايدا "٢".

نستنتج من ذلك أن الفرعونى يميل بوضوح تجاه المسالمة "٢"، ولا يختلف هذا الميل فيما قبل عصور الأسرات.. إلى نهاية الدولة الفرعونية.

الحذر - المخاطرة :

لاتظهر هذه السمة فى الفن الفرعونى إلا فى مشاهد الحرب والصيد. وفى مشهد الحرب (١٨٩ : شكل ٥٩)، نجد إقداما وشجاعة فى مواجهة العدو. وموقف الحرب يشترط المخاطرة "٤"، حيث نجد تهديدا من العدو، فتكون المخاطرة رد فعل ضرورى لتأمين الحياة، ويظهر سلوك المحارب - سواء الملك أو الجنود - معبرا عن الميل الواضح للمخاطرة"٤".

وفى موقف الصيد، يتطلب الواقع قدرا من المخاطرة، أى أنه موقف يتلاءم مع المخاطرة "٣"، أو يشترطها "٤"، ولكن الصيد على سبيل الهواية لا يتلاءم مع المخاطرة، وقد يمثل موقفا محايدا ؛ فهناك فرق بين الصيد لتوفير الغذاء والصيد للتمتع وحب المغامرة. ومن الصعب أن نحكم على العمل الفنى، إذا كان يصور الصيد كعمل، أم كهواية.

وفى أحد الأعمال، يسجل الفنان موقف الصيد (١٨٩ : شكل ٢٤)، ويمكن أن نفرض أنه موقف عمل، حيث يظهر من ملابس الصياد أنه من فئة العمال، وليس من الطبقة الحاكمة، وعلى هذا فإن الموقف يتلاءم مع المخاطرة "٣"، ويظهر الصياد شجاعة وإقدام فى تنفيذ مهمته، حيث يواجه حيوانا كبيرا ويمسكه عن قرب بثبات، وهو مايشير إلى المخاطرة بدرجة واضحة "٤".

وفى موقف آخر، يسجل الفنان موقف صيد أيضا (١٨٩ : شكل ٥٠)، ولكن يبدو أنه صيد على سبيل الهواية، حيث يظهر من ملابس الصياد أنه ينتمى إلى الطبقة الحاكمة، أو ذات الوظائف العليا. ويمكن أن نعتبر الموقف ملائما للحذر، حيث إن الصيد هنا اختيارى، ولكن الصياد يصيد بعض الطيور ولا تظهر حيوانات مفترسة أو كبيرة، ولهذا فهو محايد "٢"، ونرى الصياد فى وضع ثابت، ويعبر عن الإقدام، وبرغم عدم خطورة الطيور، إلا أن السلوك يميل إلى المخاطرة بقدر محدود" ٣".

وفى عصر ما قبل الأسرات، يسجل الفنان موقف صيد، وهو قد يكون موقف صيد أو موقف مهاجمة من الحيوان، ونرى حيوانا ضخما ومفترسا. ويفرض أنه موقف صيد وهو الاحتمال الغالب، فإنه يتلاءم مع المخاطرة "٣"، ولكن سلوك الأفراد يبدو معبرا عن الخوف والهرب، فلانجد أى إقدام أو مواجهة، وهو يشير، إذن، للحذر "١".

نستنتج من ذلك أن الفرعونى فيما قبل عصر الأسرات، يميل للحذر بدرجة واضحة "٢". أما فى عصر الأسرات حتى نهايته، فإن الفرعونى يظهر ميلا بسيطا للمخاطرة "٥".

الخمول – النشاط :

يلاحظ فى الأعمال الفنية مايلى :

١- فى موقف الصيد (١٨ ٩ : شكل ٢٤)، وهو يشترط النشاط والحركة والسرعة "٤"، يعبر السلوك عن النشاط بدرجة واضحة "٤".

٢- فى العمل الزراعى (١٨ ٨ : شكل ٤٠)، وهو يتلاءم مع النشاط "٣"، يعبر السلوك عن درجة محددة من الحركة، تظهره بشكل محايد "٢".

٣- فى العمل الزراعى (١٨ ٨ : شكل ٤٢)، وهو يتلاءم مع النشاط "٣"، يعبر السلوك عن درجة ملائمة من الحركة والنشاط "٣".

٤- فى موقف صيد الطيور (١٨ ٩ : شكل ٢٤)، وهو يتلاءم مع النشاط "٣"، يظهر السلوك درجة محددة من الحركة تميل إلى التوسط بين الخمول والنشاط "٢".

٥- فى موقف العبادة والموت (١٨ ٩ : شكل ٥٠)، وهو يشترط الخمول "صفر"، يظهر السلوك درجة من الخمول "١"، نظرا لحركات اليدين، ووقوف الأشخاص، وإن كان ذلك يلائم الموقف تماما، بحيث يفرض أن النتيجة تكون مساواة الموقف للسلوك.

٦- ويلاحظ، بشكل عام، أنه فى المواقف العادية – أى المحايدة – يظهر السلوك حركة بسيطة جدا، أى أن الموقف محايد "٢" والسلوك إما محايد أو يميل للخمول "٢ أو ١".

٧- يلاحظ أن الفنان الفرعونى يظهر عناصره وأشخاصه بشكل يميل للجمود والثبات، ولا تظهر الحيوية والحركة إلا فى حالات نادرة (فى رسم الحيوان).

تشير هذه الملاحظات والقياسات إلى أن درجة الفرعونى على سمة (الخمول – النشاط) تميل بدرجة بسيطة للخمول "٣" (*) أو تميل للتوسط "٤" (**)، ولا تظهر فروق بين عصر الأسرات أو ما قبل عصر الأسرات.

(*)يتأكد هذا فى نزعة الفنان لتصوير الأشكال بثبات وجمود.

(**)بحساب البنود الخمسة.

الكف – التعبيرية :

من خلال الأعمال الفنية الفرعونية يمكن ملاحظة مايلى :

١- فى موقف الجنازة (١٨٨ : شكل ٤٧)، وهو موقف يشترط التعبيرية "٤" حيث يظهر المعزون مشاعر الحزن مشاطرة لأهل الميت، لاتظهر تعابير الوجه مشاعر الحزن، عدا ما يظهر من دموع، وهو ما يجعل السلوك محايدا "٢".

٢- وفى العمل (١١٨ : شكل ٤٠-٤٢) حيث يتلاءم الموقف مع التعبيرية "٣" فيما يتضمنه من إحساس بالتعب والجهد، لا يظهر السلوك أى مشاعر واضحة، فى ملامح الوجه ووضع الجسم، وهو يميل للكف "١" على أقل تقدير.

٣- وفى أثناء طقوس العبادة (١٨ ٩ : شكل ٨ ١)، حيث يتلاءم الموقف مع الكف "١"، نرى أن الوجوه خالية من التعبيرات "صفر".

٤- وفى اللقطات العادية، لوجه الإنسان، حيث يكون الموقف محايد "٢"، نجد الفنان ينزع إلى رسم الوجه بشكل تمثالى لا يوضح تعابير الوجه وانفعالاتها "صفر". وهى حالة تتكرر فى معظم الأعمال الفنية، حيث إنها تعبر عن الطراز الفرعونى.

٥- وفى التماثيل (١٨ ٩ : شكل ٤٤، و٥٢)، حيث يستخدم الفنان نمطا فنيا مختلفا عما نجده فى الأعمال التصويرية، نجده يظهر بعض ملامح الوجه، مثل تقاطيع الوجنة وخطوط الفك. ولكن لانجد ملامح تعبيرية تشير إلى انفعال محدد ومثلا : لا نجد ابتسامة فى معظم التماثيل الفرعونية.

ويتضح من هذه الحقائق نزوع الفنان الفرعونى لكف المشاعر والانفعالات، ونزوع الشخصية الفرعونية كما يرسمها هذا الفنان إلى كف المشاعر، ولكن هذه الظاهرة تختلف إذا ما عدنا إلى ما قبل الأسرات، حيث نجد ميلا لتسجيل ملامح الوجه بشكل تعبيرى أكثر مما يظهر فى فترة عصر الأسرات، وفى العهود الأخيرة نجد نزعة إلى رسم ملامح الوجه وتحديد تفاصيله، ولكن نلاحظ :

١- فى العهود الأخيرة، وفى لقطة تسجل مشهدا جنائزيا (١٩٠ : شكل ١٨ ٧)، يشترط التعبيرية "٤" وبالرغم من إظهار الفنان لبعض تفاصيل

الوجه، إلا أن مشاعر الحزن لا تظهر إلا من حركات اليد، وهى على الأكثر تبدو محايدة "٢".

٢-وفى عصر ما قبل الأسرات، فى مشهد الصيد (١٨ ٩ : شكل ١)، حيث يهرب الإنسان من أمام الحيوان المفترس، وهو موقف يشترط التعبيرية "٤"، حيث مشاعر الخوف والفزع. وبالرغم من ظهور تفاصيل لملامح الوجه، إلا أن تعبير الفزع لا يظهر إلا فى حركات الجسم واليد، وليس فى الملامح والنظرات، وهو سلوك يعبر عن قدر محايد بين الكف والتعبيرية "٢" على أكثر تقدير.

نستنتج من ذلك أن الفرعونى يميل بوضوح للكف "٢"، وأن هذه السمة تظهر فيما قبل عصر الأسرات، كما تظهر فى عصور الأسرات حتى العهود الأخيرة. ومع هذا يلاحظ ميل الفنان الفرعونى لقدر ضئيل من التعبرية كأسلوب فى التعبير الفنى، وذلك فى عصر ما قبل الأسرات، وفى العهود الأخيرة. فإذا كانت درجة أسلوب التعبير الفنى فى عصر الأسرات، تمثل الكف بدرجة واضحة "٢"، ففى عصر ما قبل الأسرات، وفى العهود الأخيرة، يميل الأسلوب الفنى للتوسط "٤" بين الكف والتعبيرية.

الطمأنينة - القلق :

فى الأعمال الفرعونية، لانجد موضوعات كثيرة تتعرض للقلق. وإذا دققنا الملاحظة، فسنجد أن مواقف الموت والصيد والحرب هى الأمثلة التى يتناولها الفنان الفرعونى، ويمكن أن تظهر القلق. وفى هذه النماذج نجد :

١- فى موقف الموت (١٨٩ : شكل ٨١)، وهو يتلاءم أو يشترط القلق "٣ أو ٤" لا يظهر فى سلوك الأشخاص الذين يواجهون الميت والآلهة فى طقوس الموت أى نوع من القلق، بل فقط خشوع. وذلك يعنى أن السلوك يشير إلى الطمأنينة، أو أنه محايد "٢". ويفضل اعتباره محايدا، حيث إن معظم المشاعر لا تظهر بوضوح. وتشير هذه الملاحظة إلى أن الموت أصبح جزءا من الحياة يواجهه الفرعونى بمعتقدات راسخة وقوية لاتجعله مثيرا للقلق.

٢- فى موقف الصيد (١٨٩ : شكل ٢٤)، ومواجهة الحيوان القوى، يفرض أن يواجه الإنسان قدرا من القلق، أى أن الموقف يتلاءم مع القلق "٣"، ومع

هذا نجد فى سلوك الصياد حركات تشير إلى الطمأنينة والثقة "١" علـى الأقل بقدر محدود.

٣- فى موقف الحرب (١٨٩ : شكل ٥٩) وهو موقف يدعو للقلق مع الإقدام، فهو موقف مواجهة لا مع العدو فقط، بل مع الموت أيضا، ولكنه موقف دفاعى يحارب الإنسان فيه من أجل بقائه، ولهذا فهو يشمل قدرا محددا من القلق "٣"، أى أنه يختلف عن موقف الموت الطبيعى، أو المرض. وسلوك المحارب والملك قائد الجيش يشير إلى الثبات وعدم المبالاة بأخطار الموت، فهو يشير - إذن - إلى الطمأنينة "١"، فى حين أن الفنان الفرعونى يرسم العدو بأسلوب يظهره خائفا ومذعورا، وهذا ما يؤكد مشاعر الطمأنينة لدى الفرعونى.

ولا تختلف هذه السمة فى العهود الأخيرة، أو على الأقل لا توجد أعمال يظهر فيها أى اختلاف فى السمة. أما فى عصر ما قبل الأسرات، فإن مشهد الصيد (١٨٩ : شكل ١) يعطى انطباعا واضحا بالقلق، حيث يهرب الإنسان من أمام الحيوان. وموقف مهاجمة الحيوان هو موقف يتلاءم مع القلق أو يشترطه، وهو يتلاءم مع القلق "٣" إذا كان الموقف صيد، أو يشترط القلق إذا كان الموقف مهاجمة من الحيوان نفسه "٤". وسلوك الإنسان أو الصياد يظهر القلق من اتجاه نظرته ومحاولة الجرى، وهو يشير إلى القلق بوضوح "٤".

نستنتج من هذا أن الفرعونى يتسم بميل شخصيته إلى الطمأنينة "٢"، وينطبق هذا على عهود الأسرات المتتالية. أما فى عصر ما قبل الأسرات، فنجد ميلا بسيط تجاه القلق "٥".

السعادة - الاكتئاب :

يلاحظ فى الفن الفرعونى ما يلى :

١- فى المشهد الجنائزى (١٨٨ : شكل ٤٥) أظهر الفنان الحزن بحركات اليد، وفى موضوع آخر أظهر مشاعر الحزن برسم الدموع (١٨٨ : شكل ٤٧) والمشهد الجنائزى يشترط الاكتئاب "٤" ؛ لأنه موقف حزن، وقد عبر الفنان عن سلوك حزين "٤".

٢- في موقف الغناء والرقص (٩٥ : شكل ١ ملون)، وهو موقف سعادة وتمتع، أى يتلاءم مع السعادة "١"، وهو لا يشترطها ؛ لأنه ليس كل الموسيقى تتضمن قدرا واضحا من السعادة بالرغم من تضمنها لقدر من التمتع، وتظهر ملامح الراقصات والموسيقى خالية من أى إشارة واضحة للسعادة أو الاكتئاب، ويغلب أن نعتبرها محايدة "٢".

٣- وفى اللقطات التى يسجل فيها الفنان شكل الملك، أو يضع تمثالا له - وهى تمثل مواقف محايدة "٢" - تظهر ملامح الفرعونى محايدة تماما "٢"، فهى لا تشر إلى السعادة أو الحزن.

نستنتج من ذلك أن درجة الفرعونى على سمة (السعادة - الاكتئاب) تميل إلى التوسط "٤"، وهي لاتختلف عبر العصور الفرعونية المختلفة، مع الوضع فى الاعتبار، احتمال وجود ميل بسيط تجاه الاكتئاب "٥"، ولكن شدة كف المشاعر تعيق قياس السمة.

الهدوء - الصخب :

عند ملاحظة الأعمال الفرعونية، يظهر عدد من الحقائق الهامة :

١- أن التفاعل الاجتماعى كموضوع لا ينتشر فى هذه الأعمال.

٢- أن معظم موضوعات التفاعل الاجتماعى تشمل من شخصين إلى أربعة.

٣- أن معظم الموضوعات الاجتماعية تتناول الأسرة.

٤- أن المواقف الأجتماعية العامة قد تشمل صديقين.

٥- أن معظم المواقف التى تجمع أشخاصا بدون عمل محدد، لايظهر فيها عنصر الموقف الاجتماعى.

٦- معظم المواقف السابقة تمثل تصويرا للأسرة الملكية.

٧- ندرة الأعمال التى تتناول الحفلات.

٨ - صورة الحفلات تسجل الفرقة الموسيقية والراقصين فقط، بدون المشاهدين.

٩- لا نجد - بشكل عام - عملا يضم خمسة أفراد جالسين يتكلمون.

١٠- يلاحظ أن الفنان كان يميل لتسجيل بعض أحداث الحياة، وقد يكون الموضوع الاجتماعى خارج هذه الأحداث.

ومن هذه الملاحظات السابقة نستطيع أن نصل إلى استنتاج محدد : فالبرغم من صعوبة قياس هذه السمة، إلا أنه يلاحظ عدم وجود أى موقف يعبر عن درجة من الصخب. والمواقف المتاحة (١٨٩ : شكل ٤٧) تشير إلى الهدوء، ويبدو من سلوك الأفراد ميلهم للهدوء - أى أن الموقف يشترط الهدوء "صفر"، والسلوك يعبر تماما عن الهدوء "صفر" - وهذا يعنى ان درجة السمة تميل للتوسط، ولكن عدم وجود أى مواقف صاخبة يجعلنا نفرض وجود ميل - ولو بسيط - تجاه الهدوء.

نستدل من ذلك على أن درجة الفرعونى على سمة (الهدوء - الصخب) تميل للتوسط "٤"، ولكن يفرض أنها تميل للهدوء ولو بدرجة بسيطة "٣". ولا توجد أى أدلة تشير إلى اختلاف درجة هذه السمة فى عصر ما قبل الأسرات أو فى العصور المتأخرة.

الخصوصية - الاجتماعية :

يلاحظ فى الأعمال الفنية مايلى:

١- فى مشهد يضم الأسرة (١٨٩ : شكل ٢٢) - حيث تشترط الاجتماعية "٤" بين الرجل وامرأته - يلاحظ من حركة اليد ووضع الجسم أن السلوك يعبر بوضوح عن الاجتماعية "٤".

٢- فى مشهد العمل - وهو يتلاءم مع الخصوصية، أو يشترطها "صفر" - يلاحظ تباعد العمال عن، بعضهم وعدم وجود تفاعل بينهم، وهو سلوك يلائم الموقف ويعبر عن الخصوصية "صفر".

٣- وفى تمثال يجمع الملك وأمه (١٨٩ : شكل ٤٤) - وهو يتلاءم مع الاجتماعية "٣" - يظهر السلوك درجة ملائمة من الاجتماعية "٣".

٤- وفى مشهد يجمع صديقين (١٨٩ : شكل ٤٧) - وهو يشترط الاجتماعية "٤" - يعبر السلوك عن درجة مماثلة من الاجتماعية "٤".

نستنتج من ذلك أن الفرعونى يميل للتوسط على بعد (الخصوصية - الاجتماعية) حيث يأخذ درجة متوسطة "٤" على هذا البعد، ولا تختلف هذه السمة فى العصور الفرعونية على امتداد عصور الأسرات، ولا توجد أدلة كافية لقياسها فيما قبل عصر الأسرات.

الفكاهة – الجدية :

عند مراجعة الأعمال الفنية الفرعونية، نجد صعوبة واضحة في التوصل إلى نموذج لسلوك الفكاهة، فالبرغم من وجود حفلات وفرق موسيقية وراقصات، إلا أنه يصعب التوصل إلى إشارات عن مواقف فكاهية، وبالرغم من وجود دليل على شخصية المهرج، أو رقص المهرجات (١٠٠ : شكل ٨٨٨)، إلا أن هذه النماذج نادرة فعلا، ولا تعطى تصورا جيدا عن موقف الفكاهة.

ويمكن أن نلاحظ سلوك الجدية فيالمواقف الجادة مثل العمل والحرب والعبادة، والجنائز.. إلخ وستكون المحصلة للوصول إلى درجة متوسطة على السمة، حيث السلوك يتلاءم مع الموقف، ولكن لا توجد لدينا مواقف فكاهة واضحة يمكن قياسها، وملاحظة سلوك الأفراد فيها، وعدم وجود مثل هذه المواقف يعد مؤشرا لوجود ميل – ولو بسيط – تجاه الجدية.

نستنتج من ذلك أن درجة الفرعونى تميل للتوسط على سمة (الفكاهة – الجدية "٤") مع وجود ميل بسيط تجاه الجدية "٥"، وعدم وجود أدلة على تغير السمة من عصر ما قبل الأسرات حتى عصور الأسرات المتأخرة.

الفطرة – التحضر :

يلاحظ من الأعمال الفنية الفرعونية مايلى :

١– فى مشهد لسيدتين (١٨٩ : شكل ٤٧) يظهر فيه أنهما من طبقة غنية، أى أن الموضوع محايد أو يميل للتحضر "٢ أو ٣" تظهر الملابس درجة مرتفعة من الرقة والجمال، وهى تدل على أقصى درجة فى التحضر"٤".

٢– فى مظهر الصياد (١٨٩ : شكل ٢٤) – حيث يفرض أنه من طبقة العمال، ويكون الموضوع مشيرا إلى الفطرة بدرجة بسيطة أو قصوى "صفر أو ١" – تظهر ملابس الأشخاص فى بساطة وهندام ورقة مشيرة بذلك للتحضر "٣".

٣– فى مشهد آخر للعمال (١٨٨ : شكل ٤٠–٤٢)، يظهر من أسلوب الرسم أن الموضوع أو الفنان يميل لطبقة فقيرة ؛ ولهذا فالموضوع يشترط الفطرة "صفر"، وتظهر الملابس بنفس الشكل الانسيابى الرقيق وباللون الأبيض، وفى شكل محدد ومنظم، وتشير بذلك إلى التحضر "٣".

٤- فى منظر الملك (١٨ ٩ : شكل ٤٩) - وهو موضوع يتلاءم مع التحضر أو يشترطه "٣ أو ٤" - تظهر الملابس وألوانها ونقوشها فى رقة وانسجام بالغ، مشيرة إلى درجة عالية من التحضر "٤".

وقبل الأسرات، وفى مشهد الصيد - حيث الموضوع الذى يتلاءم أو يشترط الفطرة "صفر أو ١" - نجد أن الصياد عار، مشيرا إلى أكبر درجة من الفطرة "صفر"، ويلاحظ أيضا عدم تصفيف الشعر، وطول اللحية. ولا نجد أمثلة أخرى يمكن من خلالها دراسة هذه السمة، إلا مشهد الملك المنتصر، حيث تظهر بداية التحضر، ونجدها فى ملابس الملك وليس فى ملابس المنهزمين، حيث يميلون للعرى. وفى العهود الأخيرة يلاحظ اختفاء قدر من جمال الملابس ورقتها، فى حين أن دراسة هذه العصور تعتمد على ماقبلها، فلقد وصل الفرعونى إلى شكل حضارى له جماله الشكلى الواضح، ولكنه فى نهاية عصوره بدأ يهمل هذا الجانب.

نستنتج من ذلك أن درجة الفرعونى على سمة (الفطرة - التحضر) تميل إلى التوسط "٤"، أو تميل للفطرة بدرجة بسيطة "٣" فيما قبل عصر الأسرات، وقد تشير الدرجة الحقيقية إلى الفطرة بشكل واضح، ولكن هذا لا يظهر لقلة الأعمال، ولأن الدرجة سرعان ماتغيرت حتى وصلت فى عهد الأسرات إلى درجة واضحة من التحضر "٦". وفى العهود الأخيرة لعصر الفراعنة، نجد ميلا تجاه الفطرة، وبالرغم من صعوبة القياس - لقلة الأدلة - يفرض أن الدرجة تميل للتوسط "٤" بين الفطرة والتحضر.

الفعل - التفكير :

يلاحظ فى الأعمال الفنية الفرعونية مايلى :

١- فى موقف الطقوس الجنائزية (١٨٩ : شكل ٨١) داخل المعبد - وهو يتلاءم مع التفكير "٣" - يلاحظ أن السلوك يعبر عن درجة من التفكير مع درجة من الطقسية، أو التعبير اليدوى، وهو يمثل درجة محايدة على السمة "٢".

٢- فى موقف العمل (١٨٩ : شكل ٢٤)، الصيد خاصة - وهو موقف يشترط الفعل "صفر" - نجد تركيزا واضحا فى السلوك على الفعل "صفر".

٣- يلاحظ عدم وجو لوحة تعبر عن التأمل والتفكير مباشرة.
٤- فى حين يلاحظ كثرة اللوحات التى تشمل العمل والنشاطات المختلفة.

نستنتج من ذلك أن شخصية الفرعونى تميل للتوسط "٤" أو تميل للفعل بدرجة بسيطة "٣"، على سمة (الفعل - التفكير) ولاتختلف هذه السمة عبر عصور الأسرات، حتى آخر الدولة الفرعونية، ولا توجد أعمال تتيح دراسة هذه السمة فى عصر ما قبل الأسرات.

الفصل السابع

الشخصية المصرية

فى العصر اليونانى

هل بدخول اليونانيين أصبحت مصر يونانية ؟ لا، فالحقيقة تختلف عن هذا، ففي مصر في عهد اليونان يتضح عدد من الملامح الأساسية هي :

١- أن اليونانيين تمركزوا في الإسكندرية.
٢- أن الإسكندرية أصبحت مدينة مصرية يونانية، أو يونانية فقط، فقد تشربت كل الملامح اليونانية.
٣- أن اليونانيين لم ينتشروا داخل القطر المصرى بكامله.
٤- احتفظ اليونانيون بمناطق محددة لمعيشتهم : فنجد مدن مصرية يونانية، وأخرى مصرية فقط.
٥- تميز صعيد مصر بأنه ظل مصريا، وفرعونيا لفترة طويلة ؛ لأن اليونانيين لم يصلوا له، ولم يؤثروا فيه.
٦- لم يتزاوج المصريون واليونانيين لفترة طويلة جدا.

الفن اليوناني : الأسلوب

يلاحظ وجود فن يوناني، وفن مصرى فرعوني، بجانب أعمال فرعونية تأثرت بالفن اليوناني. وسوف نركز دراستنا على الفن اليوناني، والفرعوني المتأثر بالفن اليوناني. ويلاحظ، أيضا، أهمية الفصل بين العصر اليوناني والروماني، حيث ستركز الداسة على الأعمال اليونانية دون الرومانية، والتي سوف ندرسها في الفصل التالي. والأعمال اليونانية التي صنعت في مصرقليلة إذا ما قورنت بالأعمال الفرعونية، وهو ما يحد مجال البحث ؛ ولهذا فإن الرجوع إلى الأعمال اليونانية في خارج مصر سوف يساعد على تكملة الصورة وتناول كل السمات. وبالرغم من ذلك فإن التماثيل أكثر من التصوير في الفن اليوناني (الإغريقي) وربما يرجع ذلك إلى اهتمام المراجع بالتماثيل أكثر من اللوحات، وهذه الظاهرة تضع بعض العقبات أمام الدراسة ؛ فالتمثال يحتوى على مجموعة قليلة جدا من العناصر، في حين تشتمل اللوحة على عناصر كثيرة وعلاقات متشابكة.

التقليد - التميز :

لكل فن وحضارة ملامحها، والتي تخلق منها نمطا يمكن تمييزة. وفي الفن الفرعوني يظهر النمط الفرعوني بوضوح شديد، ويمتد الأمر إلى بعض

التقاليد فى رسم القدم، أو المنظور الجانبى.. إلخ. أما فى الفن اليونانى، فلا نجد قواعد كثيرة للرؤية الفنية، فنجد المنظور الجانبى الكامل، وشبه الكامل، والتصوير الخلفى والأمامى. ويلاحظ بجانب ذلك مايلى :

١- وجود تماثيل فرعونية (١٨٧ : شكل ٢٦-٣٧) فى الفترات الأولى للحضارة اليونانية (٦٠٠ ق.م.) وهى توجد فى اليونان وليس مصر، وتشير إلى تقليد اليونانى للفنان المصرى. ويظهر فيها بعض ملامح الفن الفرعونى، خاصة تقدم القدم اليسرى.

٢- يلاحظ بعد هذا : اختفاء النمط الفرعونى من الفن الإغريقى، مع استمرار وضع القدم اليسرى متقدمة عن اليمنى فى بعض الأعمال (١٨ ٧ : شكل ٣٩)، ثم تختفى فى أعمال أخرى.

٣- تتشابه ملامح بعض التماثيل (١٨٧ : شكل ٣٨ ، و٤٠، و٤١)، مشيرة لظهور نمط محدد، ثم يتغير ويظهر نمط آخر (١٨٧ : شكل ٤٢، و٤٣).

٤- يلاحظ فى شكل الأشخاص (١٨٧ : شكل ٦٠-٦٣) - وهو موضوع يميل للتميز أو يشترطه "٣ أو ٤" - نزعة الفنان إلى التميز بدرجات متفاوتة "٣ أو ٤".

٥- يظهر فى وضع جسم التمثال ميل لإظهار الجسم فى حركة مائلة، تتماثل فى أعمال كثيرة، ووضع الجسم موضوع محايد على هذه السمة "٢"، وأسلوب الفنان يظهر قدرا من التقليد "١".

٦- فى تكوين العمل الفنى، سواء فى التمثال أو النحت الجدارى أو التصوير، وهو موضوع محايد "٢" يحتمل التقليد أو التميز، يظهر الفنان درجة كبيرة من التميز "٤"، حيث ينفرد كل عمل بتكوين خاص به، ولا نجد - مثلا - التكوين الخطى كما يظهر لدى الفراعنة.

٧- إذا قارنا بين مجموعة كبيرة (١٨٧) من الأعمال على فترات زمنية طويلة - وهو ما يشمل الفروق الزمنية والفروق بين الفنانين، وبالتالى يشترط الموقف حدوث تمايز واضح "٤" - نجد اختلافات واضحة بين كل مجموعة متتالية وأخرى، بحيث يمكن أن نجد أعمالا تختلف تماما عن بعضها، وهو ما يشير إلى التميز بشدة "٤".

نستنتج من ذلك أن الأسلوب الفنى اليونانى يميل للتميز "٥". وهو غالبا يميل للتميز فى حدود "٥" داخل كل فترة زمنية محددة، ويميل للتميز بشدة أكثر "٦" عبر تاريخه الطويل.

الرفض – القبول :

يلاحظ فى هذه السمة مايلى :

١- لوحة تصور المعركة (١٠٠ : شكل ٨٩٣) (*) التى انتصر فيها الإسكندر الأكبر، وهى لاتصور النصر بقدر ما تصور الجيش وهو يحارب ويحقق النصر. وهو موضوع يتلاءم مع القبول "٣"، حيث يمثل حدثا يبرز قوة الدولة وقدرتها، ولكن الفنان يصور الحرب ويركز على تفاصيل المعركة، دون أن يظهر الانتصار، أو بريقه، ويعطى انطباعا محايدا "٢".

٢- وفى عمل آخر، يتناول الآلهة وجثمان الميت (١٠٠ : شكل ٨٩٤) وهو عمل فرعونى تأثر بالأسلوب اليونانى. ويلاحظ أن الموقف يتلاءم مع الرفض "١"، حيث إن الموت غير مرغوب فيه، مع الوضع فى الاعتبار أن الخلود يغير من مفهوم الموت. ويظهر فى أسلوب الفنان ميل لإظهار الكآبة، مما يعطى انطباعا بالرفض "١".

٣- وفى تمثال لزنجى (١٠٠ : شكل ٩٠٠-٩٠٢) – حيث الموضوع محايد "٢" – يظهر الفنان مشاعر الضيق واليأس، مما يعطى إحساسا رافضا "١".

نستنتج من ذلك أن الأسلوب اليونانى، كما يظهر فى مصر، يأخذ درجة على سمة (الرفض – القبول) تميل إلى الرفض بدرجة بسيطة "٣". وتفرض بشكل عام أن الأسلوب اليونانى خارج مصر يتميز بالتوسط على هذه السمة "٤"، حيث لانجد المبالغة فى إظهار عناصر العمل بفخامة وعظمة، عدا فى صور الآلهة.

(*) أنظر اللوحة رقم (٦) بالملحق .

التحوير - المواجهة :

تظهر هذه السمة فـي مواجهة المشكلات، أو عيوب المجتمع، فهل يظهرها الفنان بوضوح (مواجهة) أم أنه يحورها أو يهرب منها (تحوير) ؟ ويلاحظ فى الفن الإغريقى مايلى :

١- لانجد لوحات تمثل مشكلات واضحة جدا، ومعبر عنها بكل تفاصيلها.

٢- بمراجعة عدد كبير من اللوحات (١٨٧) يمكن أن نلمح ونلاحظ مشاعر الخوف أو الشر أو الكره.. إلخ.

٣- بملاحظة الفن اليونانى فى مصر، والفرعونى فى عهد اليونان، لانجد رموزا تشير إلى هزيمة الفراعنة، واحتلال اليونان لمصر.

٤- لقد رسم الفنان المصرى الفرعونى الحكام اليونانيين وكأنهم فراعنة (١٠٠ : شكل ٩٤٦) وهذا يعنى حدوث تحوير شديد للواقع، حيث جعل المستعمر مثل الفرعونى صاحب الأرض، وتكيف مع وجوده. والموقف - وهو الاستعمار - قد يميل للمواجهة "٤"، إذا وضع فى الاعتبار المقابلة بين السكان الأصليين والمستعمر، ولكن خلال فترة الاستعمار نفسها قد يكون موضوعا محايدا "٢"، حيث يحتمل المواجهة عندما يستطيع شخص القيام بثورة ومحاربة المستعمر، أو يحتمل التحوير حتى يستطيع الإنسان التكيف مع الواقع. والفنان هنا يظهر درجة كبيرة من التحوير" صفر"، حيث جعل من المستعمر شخصا مثله غير مستعمر، مع ملاحظة ما تركه اليونان للمصريين من حرية فى حياتهم وعبادتهم، مما يقلل من المواجهة والصراع مع المستعمر. ويلاحظ أيضا أن التمثال لا يمثل نمطا فرعونيا خالصا، بل إطارا فرعونيا لشكل إغريقى.

نستنتج من ذلك أن الأسلوب الفنى فى العصر اليونانى يشير إلى درجة واضحة من التحوير "٢" أو على الأقل درجة بسيطة "٣". وهو ما يظهر فى مواجهة الفنان للمستعمر، وواقع المجتمع بعد احتلاله، فى حين نفرض أن الأسلوب اليونانى عامة يميل أكثر للتوسط "٤" بين التحوير - والمواجهة، حيث نجد مؤشرات لما فى المجتمع من مشاكل دون أن يعرض لها بوضوح.

التقدمية – الرجعية :

عند دراسة الفترة اليونانية فى مصر، نجد عنصرين يمكن قياس هذه السمة فى كل منهما على حدة :

١– الفن اليونانى فى مصر.

٢– الفن الفرعونى فى العصر اليونانى فى مصر.

وفيما يخص الفن اليونانى، فعند مقارنته بالفن الفرعونى – سواء فيما قبل الأسرات، أو فى عصر الأسرات، حتى عهود الانحطاط – نجد أنه فن آخر، له نمط آخر، وليس بينهما تشابه إلا فى أضيق حد ممكن.

وعندما نركز على حالة الفنان المصرى الذى ترك الفن الفرعونى وانتج فنا يونانيا، نجد أن هذا الفنان حمل مفاهيم جديدة وفكرا جديدا تماما، وهو يمثل بالتالى مرحلة تقدمية هامة، حتى وإن كانت قائمة على النقل الحضارى (الموقف يتلاءم مع التقدمية "١")، وليس على إبداع الفنان المصرى، ولكن مع مرور الوقت أصبح للفنان المصرى أسلوبه المتميز (السلوك يعبر عن التقدمية بوضوح "صفر"). واستطاع أن ينافس الفن اليونانى فى عقر داره فى اليونان، وأصبحت الإسكندرية تقدم فنا يونانيا راقيا مثل أثينا.

من الجانب الآخر، نجد الفن الفرعونى (١٠٠ : شكل ٩٤٠ – ٩٤٧)، وهو نموذج لعمل الفنان المصرى، فى فترة حكم اليونانيين – وقد استمر الفن الفرعونى خلال العصر اليونانى لفترة غير قصيرة حتى بدأ من الاضمحلال تماما مع بداية العهد الرومانى. ويمكن تقسمة الأعمال الفرعونية فى فترة الحكم اليونانى إلى :

١– أعمال فرعونية تحتفظ بالنمط التقليدى لعصور الأسرات الأولى، وهى قليلة ونادرة.

٢– أعمال فرعونية تظهر نمط العهود المتأخرة بوضوح، وهى غالبية.

٣– أعمال فرعونية لها ملامح يونانية، وهى نادرة.

نخلص من هذا إلى أن الفن الفرعونى فىالعصر اليونانى كان – أساسا – امتدادا للفن الفرعونى فى العصور الفرعونية المتأخرة، وهو بذلك يمثل موضعا متوسطا على سمة (التقدمية – الرجعية)، حيث إنه امتداد مباشر للعهود الفرعونية المتأخرة، يتصل بها زمانيا ومكانيا، أى لم يحدث تغير على

الفن الفرعونى بعد ما طرأ عليه من تغيرات مع بدء عصور الانحطاط، حتى وصل إلى نهايته.

ومع هذا يبقى جانب آخر، وهو عدم امتزاج الفن الفرعونى بالفن اليونانى، وعدم تطور الفن الفرعونى، حيث يتضح أن الفن الفرعونى يمثل نمطا محددا لا يقبل الامتزاج أو التداخل مع غيره، وبالتالى لم ينشأ من الفن الفرعونى واليونانى نمطا جديدا متطورا. وفى نفس الوقت، فإن الفن الفرعونى اتجه إلى النهاية دون أمل فى التطور والتقدم، أى أنه مع بداية عصور الانحطاط حمل بذور نهايته. وهو مايشير إلى عدم قابلية الفن الفرعونى للتقدم فى ظروف ضعف الفراعنة، وسيطرة المستعمر. وبالتالى فإن النزعة الرجعية التى ظهرت فى عصور الانحطاط وتمثلت فى عودة بعض الأنماط التى عرفها الفنان المصرى فى عصور ما قبل الأسرات، هذه النزعة الرجعية استمرت فى الفن الفرعونى حتى قضت عليه تماما.

نستخلص من هذا وجود ثلاث حالات لسمة (التقدمية – الرجعية) :

١– نزعة للتقدمية "٣" حملها الفنان المصرى بتركه الفن الفرعونى واتباعه لفن آخر (اليونانى) يختلف تماما عن الأول دون أن يكون ذلك امتدادا للفن الفرعونى.

٢– نزعة واضحة للتوسط بين التقدمية والرجعية "٤" حملها الفنان المصرى الذى استمر فى نمط الفن الفرعونى الذى ميز العهود الفرعونية الأخيرة.

٣– نزعة ضمنية إلى الرجعية "٥" حملها الفنان منذ بداية عصر الانحطاط، وتأكدت بعد ذلك فى عدم تطور أسلوب الفن الفرعونى، وعدم امتزاجه بالفن اليونانى، ليكون نمطا مطورا جديدا يستفيد من عظمة كلا الحضارتين اليونانية والفرعونية، وكان نتيجتها نهاية الفن الفرعونى، وبالتالى الحضارة الفرعونية.

الرقة – الخشونة :

يظهر فى امتدادات الفن الفرعونى : إما ميل للخشونة، أو درجة متوسطة بين الرقة والخشونة. والميل للخشونة هو نتاج عصر الانحطاط، ولكنه ميل محدود ؛ ولهذا لا يظهر فى بعض الأعمال، مما يجعلها متوسطة الرقة والخشونة.

وفى تراث الفن اليونانى المصرى نجد ما يلى :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) - وهو يتلاءم مع الخشونة "٣" - يعبر الأسلوب الفنى عن درجة محدودة من الخشونة "٣".

٢- فى مشهد جنائزى فرعونى (١٠٠ : شكل ٨٩٤) - وهو موضوع محايد "٢" - يظهر الأسلوب درجة متوسطة "٢" من الرقة والخشونة.

٣- وفى وجه الإنسان (١٠٠ : شكل ٨٩٦) - وهو موضوع محايد "٢" - يعبر الأسلوب عن درجة محدودة من الرقة "١". ولكن إذا وضعنا فى الاعتبار أن الموضوع هو وجه المرأة، فإن الموضوع يتلاءم مع الرقة.

٤- فى تمثال لرأس رجل (١٠٠ : شكل ٨٩٨) - وهو موضوع محايد "٢"، أو يتلاءم مع الخشونة "٣" - يظهر الأسلوب درجة محدودة من الخشونة "٣".

نستنتج من هذا أن الأسلوب اليونانى فى مصر كان يتميز بدرجة متوسطة على بعد الرقة - الخشونة "٤" حيث يمزج بينهما.

الشبع - الجوع الحسى :

إن مستوى الإثارة فى العمل الفنى يحدده عدد من العناصر - منها اللون والحركة والتكوين - وفى الفن الفرعونى، كانت الإثارة تظهر فى لون العمل الفنى، من خلال ميل الألوان النشطة بدرجة واضحة. أما فى الفن اليونانى المصرى، فلا نجد أثرا واضحا لعنصر اللون، حيث يميل الفنان للمزج بين الوان نشطة وأخرى غير نشطة. ولكن عنصر الإثارة له وجود خاص فى الفن اليونانى المصرى، وهو : الحركة. فمن خلال الحركة وتداخل العناصر يخلق الفنان جوا من الإثارة، ومن الأمثلة على ذلك :

١- فى مشهد المعركة (١٠٠ : شكل ٨٩٣) - وهو موضوع يتلاءم أو يشترط الإثارة (الجوع الحسى) "٣ أو ٤" - يظهر الفنان قدرا ملائما وواضحا من الإثارة "٤".

٢- فى المشهد الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٢٧) - وهو يتلاءم مع الشبع الحسى "١" - يعبر الأسلوب عن شبع حسى "١".

٣- وفى تصوير إله النيل (١٠٠ : شكل ٩٥٢) - وهو موضوع يتلاءم مع الجوع الحسى "٣" - يعبر الفنان عن أقصى درجة من الجوع (الإثارة) "٤".

نستنتج من ذلك أن الأسلوب اليونانى المصرى يميل للجوع الحسى بدرجة محدودة "٥". ويحتمل أن تميل الدرجة أكثر للتوسط "٤"، حيث إن عناصر الإثارة قليلة التكرار. ويفرض أن الفن اليونانى غير المصرى يميل أكثر للجوع الحسى، حيث نجد العديد من عناصر الإثارة فى الأعمال اليونانية.

التصلب - المرونة :

يحتفظ الفن الفرعونى الممتد فى العصر اليونانى بملامحه الخاصة على هذه السمة، التى تظهر ميلا للتصلب ينبعث من التمسك بتقاليد محددة فى منظور الرؤية الفنية، فى حين تختلف درجة هذه السمة فى الفن اليونانى المصرى، فيلاحظ مثلا :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) - وهو موضوع يشترط المرونة "٤" ؛ لأنه يمثل تكوينا متداخلا للعديد من العناصر فى اتجاهات متعددة - يظهر الفنان قابلية للتماشى مع الموضوع ورسم العناصر من منظور جانبى أو خلفى، مع توضيح التداخلات فى حركة المعركة، مما يعبر عن درجة كبيرة من المرونة "٤".

٢- وفى عمل آخر (٩٧ : شكل ٢٨ ، و٣٣)، ينوع الفنان بين المنظور الجانبى والأمامى، بشكل يتوافق مع موضوعه، وهو يؤكد أن رؤية الفنان تتوقف على تكوين الموضوع، أى أنها تظهر درجة من المرونة تتلاءم مع الموضوع.

نستنتج من ذلك أن الأسلوب اليونانى المصرى يميل للتوسط بين التصلب - والمرونة" ٤"، بحيث يتحدد المنظور، وإدراك الموضوع، من خلال عناصر الواقع وطبيعته.

الاغتراب - الانخراط :

لا تظهر فروق واضحة فى هذه السمة، عما كانت عليه فى العصر الفرعونى، فالموضوعات من الواقع، والأشخاص حقيقيون، والآلهة ترسم

كأشخاص – وهى بالفعل لها هذا الشكل ؛ فهى أساسا تماثيل – ولا نجد أمثلة كثيرة على تكوينات رمزية (١٠٠ : شكل ٨٩٥)، وحتى هذه التكوينات ما هى إلا زخارف تجمع بين شكل الإنسان والنبات والحيوان، فى تكوين جمالى أكثر منه تكوينا رمزيا معقدا.

وإذا تعمقنا فى تراث الفن اليونانى المصرى، نجد أنه يتناول الآلهة والملوك أكثر من تناوله للحياة وأحداثها. فقد نجد مشهد الحرب، ولقطة لعمل زراعى، ولكن هذه النماذج ليست من الكثرة. وهذا لا ينطبق تماما على الفن الإغريقى عامة، فالبرغم من كثرة التماثيل التى تمثل الآلهة والملوك، إلا أننا نجد فى تراث هذا الفن (١٨٧) تصويرا لعديد من الموضوعات المتنوعة.

وفى أحد الشواهد الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٢٨)، تظهر سيدة جالسة تمد يدها لسيدة أخرى واقفة. وهذه الصورة تمثل تكوينا واقعيا، ليس فيه معان معقدة، أو غامضة بدرجة كبيرة، لكنه لا يعبر عن معنى واقعى محدد تماما. وهذا الموضوع (الموت) يعد موضوعا محايدا "٢"، أو يميل للاغتراب "١"، وقد عبر عنه الفنان بأسلوب يميل للانخراط "٣". وفى لقطات جنائزية أخرى (١٠٠ : شكل ٩٢٩) يظهر أسلوب الفنان أميل للانخراط "٣ أو ٤".

من هذه الدلائل والمؤشرات، يفرض أن الأسلوب اليونانى المصرى أميل للانخراط منه للاغتراب، وهو يأخذ درجة محدودة تجاه الانخراط "٥" أو ربما درجة أوضح "٦"، ولكنه لا يصل إلى الانخراط الشديد.

السلاسة – الوسوسة :

يظهر فى الفن اليونانى المصرى اختلاف عن الفن الفرعونى فى هذه السمة، ويلاحظ أن الفن الفرعونى فى العصر اليونانى احتفظ بميله الشديد للوسوسة (النظام)، ولكن الفن اليونانى المصرى أظهر ميلا مختلفا يتضح :

١– فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) – حيث يشترط الموقف السلاسة "صفر" – يظهر الفنان قدرا مكافئا من السلاسة "صفر".

٢– فى تكوين تمثال إله النيل (٩٧ : شكل ٩) – وهو موضوع محايد "٢" – يظهر الفنان ميلا للسلاسة "١".

٣- وفى أحد التكوينات الزخرفية (١٠٠ : شكل ٨٩٥) - حيث نتوقع وجود قدر من الوسوسة "٣" ؛ لأن التكوين الزخرفى يتكون أساسا من عناصر تربطها علاقات - نجد الفنان يظهر قدرا ملائما من الوسوسة "٣".

نستنتج من ذلك أن الفن اليونانى المصرى يميل إلى الجمع بين السلاسة والوسوسة، مما يعطى له موضعا متوسطا على سمة السلاسة - الوسوسة "٤".

العملية - الجمالية :

تظهر هذه السمة فى الملابس والأدوات والمعمار وغيرها من مجالات تطبيق الفنون. وفى مصر، فى العصر اليونانى، نجد تكوينين متميزين : الأول يونانى مصرى، والثانى مصرى خالص، أى فرعونى. وملابس الفراعنة، ومعابدهم، احتفظت بتكوينها، وبالتالى بدرجتها على هذه السمة، ولهذا سوف نهتم بقياس السمة فى الفن اليونانى المصرى :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣)، يتطلب الموقف العملية فى تكوين الملابس "١"، بل يشترطها أيضا "صفر"، وهو ما يظهر بوضوح من عدم تركيز الفنان على جمال الملابس - حتى فى ملابس الملك - معبرا عن النزعة العملية "صفر".

٢- وفى ملابس العامل (١٠٠ : شكل ٩٠٠)، أو الشخص العادى أثناء الحياة اليومية - حيث يتلاءم الموضوع مع العملية "١" - تظهر ملابس الشخص، الذى يميل للعرى، نزعة عملية واضحة "صفر".

٣- وفى ملابس الإسكندر الأكبر (١٠٠ : شكل ٩١١) - حيث يتلاءم الموضوع مع الجمالية "٣" - يتضمن تكوين الملابس إشارة جمالية ملائمة "٣".

٤- وفى المشهد الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٢٧) - حيث الموقف والموضوع محايد "٢"، لايتلاءم مع الجمال ولا يتطلب عملية - تظهر الملابس بأسلوب يتلاءم مع الموضوع، فهى ليست جميلة، وليست عملية، بل محايدة "٢".

نستنتج مما سبق : ميل الأسلوب اليونانى المصرى للتوسط بين العملية والجمالية ؛ ولهذا فهو يأخذ الدرجة "٤".

الحسم – عدم الحسم :

يجب أن نفرق بين التصوير والتماثيل – أو النحت بجميع أشكاله – عند قياس هذه السمة. فكل تعامل مع المواد الصلبة فى النحت أو صناعة التماثيل يتحتم معه وجود قدر من الحسم هو – فى الواقع – قدر مصطنع ؛ لأنه من خصائص مادة العمل الفنى، وليس من خصائص العمل الفنى نفسه. ولهذا فيمكن أن نضيف درجة واحدة على درجة سمة عدم الحسم، فى حالة الأعمال غير التصويرية، أى : النحت. ويلاحظ فى هذا الشأن ما يلى :

١- فى طيات الملابس (١٠٠ : شكل ٩١٦) – وهو مضوع يتلاءم مع عدم الحسم "٣" أو يشترطه "٤" – يظهر الفنان قدرا محددا من عدم الحسم "٣"، مع وجود تأثيرات شبه خطية لا تجعل عدم الحسم تاما. فإذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة عملية النحت، يصبح الأسلوب ذا ميل واضح لعدم الحسم "٤".

٢- وفى موضوع زخرفى (١٠٠ : شكل ٩٨٥) – وهو يتلاءم مع الحسم "١"، حيث توجد تكوينات وتقسيمات خطية – يظهر الفنان قدرا ملائما من الحسم "١".

٣- وفى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣)، وهو موضوع يتكون من عناصر كثيرة متداخلة ؛ ولذلك فهو محايد "٢" – يعبر الأسلوب الفنى عن ميل إلى عدم الحسم "٣".

نستنتج من ذلك أن الأسلوب اليونانى المصرى يظهر قدرا محددا من الميل إلى عدم الحسم "٥"، فى حين يحتفظ الفن الفرعونى بملامحه القديمة، خاصة تلك السائدة فى العهود الفرعونية الأخيرة.

اللاتناغم – التناغم :

تظهر هذه السمة فى موسيقى العمل الفنى، أى الانطباع الموسيقى له، والذى يتحدد من خلال الخطوط والألوان، ويظهر فى التجانس والتوازن، وغيرهما من الإيقاعات الفنية. ويلاحظ فى الفن اليونانى المصرى ما يلى :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) – وهو موضوع يشترط اللاتناغم "صفر"، حيث يصور لحظة التداخل والتلاحم بين الجيوش – يعبر الأسلوب عن اللاتناغم "صفر" أيضا، عدا ما يظهر من تتابع وتكرار فى

منظر الرماح، ولكن هذا لا يعطى إيقاعا موسيقيا مصطنعا لا يمكن أن يوجد فى الموقف (الواقع) نفسه.

٢- فى المشهد الزخرفى (١٠٠ : شكل ٨٩٥) - وهو يشترط التناغم "٤" - يعبر الأسلوب عن التناغم، ولكن بدرجة محدودة "٣"، حيث لا يظهر التأكيد على الإيقاعات والتقابلات.

٣- وفى المشهد الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٢٧) - وهو موضوع محايد "٢" - يعبر الأسلوب عن إيقاع محايد "٢"، وإن كان يميل للاتناغم "١"، حيث لايظهر أى إيقاع أو تناغم محدد.

نستدل من هذا على أن درجة الأسلوب اليونانى المصرى على سمة (اللاتناغم - التناغم) تميل للاتناغم "٣"، حيث لانجد الاهتمام بالإيقاع الموسيقى، والتكوين الزخرفى ذى العناصر المتقابلة.

الاختصار - الإسهاب :

لاتظهر هذه السمة فى التماثيل - حيث إن التمثال غالبا ما يكون لعنصر أو اثنين أو ثلاثة ؛ فهو محدود العناصر بطبيعته - وقد لا ينطبق هذا على كل الأعمال، ففى تمثال إله النيل (١٠٠ : شكل ٩٥٢، ٩٥٣) نجد تكرارا فى أحد العناصر (الطفل) وهو يشير إلى الإسهاب، لكن هذه الظاهرة لا تتكرر فى تماثيل أخرى. ويمكن أن نسجل الملاحظات التالية :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) - حيث يشترط الموضوع الإسهاب "٤" - يعبر الأسلوب عن الإسهاب بشدة "٤".

٢- فى العمل الزخرفى (١٠٠ : شكل ٨٩٥) - حيث يشترط الموضوع الإسهاب "٤" ؛ لأن الزخرفة هى فى الأساس تكرارا لعناصر - يعبر الأسلوب عن ميل محدود للإسهاب "٣".

٣- فى المشهد الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٢٧) - حيث الموضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب للاختصار "١"، ويمكن أن نلاحظ ميلا شديدا للاختصار، ولكن حجم المشهد يكون عادة محدودا.

٤- وفى المشهد الجنائزى الفرعونى (١٠٠ : شكل ٨٩٤) - وهو موضوع محايد "٢" - نجد ميل الأسلوب للاختصار "١"، بالرغم من أن الفرعونى يميل للإسهاب، كما رأينا فى الفصل السابق.

٥- يلاحظ - بشكل عام - قلة العناصر فى العمل الفنى اليونانى.
٦- يلاحظ الميل لصنع تمثال لشخص وليس لاثنين.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب اليونانى المصرى يميل للاختصار بدرجة واضحة "٢" أو ربما بدرجة أقل وضوحا "٣"، وذلك على خلاف ما نجده فى الأسلوب الفرعونى. مع ملاحظة أن بعض الأعمال الفرعونية فى العصر اليونانى احتفظت بأسلوبها التقليدى (١٠٠ : شكل ٨٩٢).

الشكل - المضمون :

لم يحدث تغير فى الأعمال الفرعونية فى مدى تعبيرها عن هذه السمة، بين العهود الفرعونية الأخيرة، والعصر اليونانى. أما الفن اليونانى المصرى، فقد أظهر اختلافا واضحا يتمثل فيما يلى :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) - وهو يتلاءم مع الشكل "١"، حيث يمثل حدثا واقعيا حركيا فى أساسة - نجد الفنان يركز على الحركة بجانب عناصر أخرى مثل الإقدام والالتحام والهروب، ويظهر بذلك ميل للتوسط "٣" أو المضمون "٣".
٢- فى شكل الإنسان (١٠٠ : شكل ٨٩٨) (*) - وهو موضوع محايد "٢" يجمع بين الشكل والمضمون - يعبر أسلوب الفنان عن ميل تجاه المضمون "٣".
٣- فى تمثال زنجى (١٠٠ : شكل ٩٠٠) - وهو موضوع محايد "٢"، أيضا - يعبر أسلوب الفنان عن ميل واضح تجاه المضمون "٤"، حيث يمكن أن نتعرف على الشخص وموقفه ومشاعره.
٤- وفى المشهد الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٢٩) - حيث الموضوع يتلاءم مع المضمون "٣" -يظهر الأسلوب اهتماما محدودا بالمضون "٣".

نستنتج مما سبق أن الأسلوب اليونانى المصرى يميل بدرجة محدودة "٥" تجاه التركيز على مضمون الشيء، وبالتالى تجاه قطب المضمون.

(*) أنظر اللوحة رقم (٧) بالملحق .

التبسيط – التعقيد :

يختلف الأسلوب الفنى اليونانى عن الأسلوب الفرعونى، ويظهر هذا الاختلاف فى الفن اليونانى المصرى : فالفنان الفرعونى يميل للتبسيط، ويظهر ذلك فى أسلوب تكوينه للعمل الفنى، حيث نجده أميل لفصل عناصر العمل عن بعضها دون أن تتداخل وتتشابك، ولكن هذه النزعة لانجدها فى الأسلوب اليونانى، أو اليونانى المصرى.

ففى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) يؤكد الفنان على تداخل العناصر وتلاحمها فى لحظة القتال، وهو ما يجعل العمل معقدا، أى يحتاج إلى تأمله بدقة إذا أراد المشاهد أن يحدد الجنود والأسلحة والجندى الهارب، والجندى المقدم على الحرب، والمصاب... إلخ. ولكن هذا التعقيد يلائم الموقف نفسه، فلحظة الحرب تمثل تكوينا حركيا معقدا ومتداخلا. وهذا يعنى عدم إفراط الفنان فى التعقيد، فالموقف يتلاءم مع التعقيد "٣" والأسلوب يعبر عن التعقيد بنفس الدرجة "٣".

أما فى تمثال إله النيل (١٠٠ : شكل ٩٥٢) (*) ، فيظهر ملامح أخرى. فالإله هو شخص مفرد، وهو بذلك يمثل موضوعا بسيطا، ولكنه إله وليس إنسانا عاديا. إذن، فالموضوع يميل للتبسيط "١"، ولكن هذا التمثال يضم الإله (إنسان)، ثم ١٦ طفلا وهم يمثلون روافد النيل، ثم تمثال أبى الهول، حيث يرتكز إله النيل عليه. وهذا التكوين معقد، فهو يشمل عناصر رمزية، ولا يمكن فهمه بشكل مباشر، والأسلوب الفنى فى هذا العمل يتضمن ميلا واضحا للتعقيد "٤".

ولايتاح دراسة هذه السمة فى نماذج أخرى، إلا أن أسلوب الفنان يوضح – بشكل عام، عدم ميله للتبسيط، مع ميل بسيط للتعقيد. والأمر يختلف فى الأسلوب اليونانى، عن الأسلوب اليونانى المصرى. أو بمعنى أدق : يختلف بين التراث الفنى اليونانى، والتراث اليونانى المصرى، حيث نجد نماذج كثيرة تتميز بالتعقيد فى تراث الفن اليونانى غير المصرى (١٨ ٧ : شكل ٦٧، ٦٨).

(*) أنظر اللوحة رقم (٨) بالملحق .

نستدل من هذا على أن الأسلوب اليونانى المصرى يميل للتعقيد على الأقل بدرجة محدودة "٥" وربما أكثر، فى حين أن الأسلوب اليونانى غير المصرى يميل أكثر للتعقيد "ربما ٦ أو ٧".

عدم تحمل الغموض – تحمل الغموض :

يلاحظ فى تراث الفن اليونانى المصرى بعض الأمثلة التى تتيح الاقتراب من هذه السمة، ولكن أهمها هو تمثال إله النيل (٩٧ : شكل ٩)، حيث نجد غموضا فى العلاقة بين إله النيل وتمثال أبى الهول، فيمكن أن يفسر ذلك بأن النيل يعتمد فى عظمته على الفراعنة، أو أن عظمته ترتبط بالفراعنة، ويمكن أن يرى البعض أن تصوير أبى الهول فى حجم أقل من النيل يشير إلى أن عظمة النيل تفوق عظمة الفرعون، أو أن تمثال أبى الهول ما هو إلا رمز لمصر : الأرض التى يقع فيها النيل.

وفى أحد المشاهد الجنائزية (٩٧ : شكل ١٢)، نجد امرأة جالسة تمد يدها لامرأة أخرى واقفة، وربما يدل ذلك على التصافح، أو طلب المساعدة، أو المشاركة، ويصعب – فى النهاية – تحديد المعنى بدقة. وفى مشاهد جنائزية آخر (١٠٠ : شكل ٩٢٧)، نجد تكوينا رمزيا يجمع بين سيدة ووصيفتها يتضمن قدرا من الغموض.

وفى موضوعات الآلهة والموت، يتلاءم الموضوع نفسه مع تحمل الغموض "٣" ؛ لأنها موضوعات غيبية، ويعبر أسلوب الفنان عن درجات متفاوتة من الغموض تتراوح بين الميل للغموض "٣"، والتمادى فى الغموض "٤". ولانجد أمثله كثيرة فى تراث الفن اليونانى المصرى تتيح دراسة هذه السمة. أما فى تراث الفن اليونانى غير المصرى، فنجد أمثلة متعددة تتضمن إشارة إلى ميل الفنان الإغريقى لتحمل الغموض بدرجة أكثر مما يظهر لدى الفنان المصرى اليونانى.

نستدل من ذلك على أنه فى سمة (عدم تحمل الغموض – تحمل الغموض) يميل الأسلوب اليونانى المصرى إلى احتلال موضع متوسط "٤" يمزج بين عدم تحمل الغموض وتحمله، مع احتمال ميله بدرجة بسيطة إلى تحمل الغموض "٥". أما الأسلوب اليونانى غير المصرى، فيظهر ميلا لتحمل الغموض "٥ أو ٦".

الخيالية – الواقعية :

فـي تسـجيل المعركـة الحربيـة (١٠٠ : شـكل٨٩٣)، يواجـه الفنـان موضوعا يشترط الواقعية "٤" ؛ لأنـه حدث تـاريخي واقعـى، ويميـل أسلوب الفنان تجاه الواقعيـة "٣"، ولكـن دون مبالغـة، أو محاولـة النقل الفوتوغرافى للحدث. وفى تماثيل الأشخاص والآلهة (٩٧ : شكل ٤، و٧، و٨) – وهـو موضـوع يتـلاءم مـع الواقعيـة "٣" أو يشـترطها "٤"، حيث إن لهـؤلاء شـكلا محددا – يميل أسلوب الفنـان للواقعيـة بدرجـة واضحـة جدا "٤"، ويلاحـظ – بشكل عام – أن درجة الواقعيـة ترتفـع فـى التمـاثيل عـن اللوحـات، وهـو مـا لاحظناه فى الفن الفرعونى.

ولا يميل الفنان المصرى ذو الأسلوب اليونانى إلـى إحداث تكوينـات خيالية، فهو يتعامل مع الأبعاد الثلاثة، وليس مع بعدين مثل الفنان الفرعونى، الذى يعيد تكوين الأشخاص والواقـع طبقـا لتصوراتـه الخياليـة. وفـى صـورة لإحدى العملات الذهبية (١٠٠ : شكل ٩١٨)، نجـد الموضـوع الـذى يلائـم الواقعية "٣"، وهو رأس الملك، وأسلوب الفنـان الـذى يميـل بدرجـة محـدودة للواقعية "٣". وبشكل عـام (١٠١) نجـد الفنـان المصـرى اليونـانى يميـل إلـى المحافظة على العناصر الأساسية للواقع، ولا يدخـل تعديـلات خياليـة أساسـية عليه، ولكنه يحتفظ بالدور الذى يقوم به الخيال، فـى حـدود تعطـى الإحسـاس الفنى والنظرة الخاصة الخيالية، فى إطار واقعى محدود.

نستدل من ذلك على ميل الأسلوب اليونانى المصـرى تجـاه الواقعيـة، ولكـن بدرجـة محـدودة "٥"، ولا يختلـف هـذا الميـل فـى الفـن اليونـانى غير المصرى.

العيانية – التجريدية :

إن تمثال إله النيل (٩٧ : شكل ٩) يمثل نموذجا جيدا للتجريد، فهـو يتكون من ثلاثة عناصر :

١– الرجل القوى :
٢– الأطفال.
٣– تمثال أبى الهول.

وهذه العناصر الثلاثة، غير مقصودة فى حد ذاتها، بل هى رموز لموضوعات أخرى - مع ملاحظة أن الآلهة تصور دائما فى صورة بشر - وهذه الرموز تشير إلى :

١- النيل.

٢- روافد النيل.

٣- مصر (والفراعنة).

والعلاقة بين الرجل القوى والأطفال هى علاقة الأب بأبنائه، وهى نفس العلاقة التى توجد بين النيل وروافده. والعلاقة بين الرجل القوى وتمثال أبى الهول تحدد - شكليا - بأن الأول يرتكز على الثانى، وهى تشير إلى عدد من المعانى التى تربط النيل بأبى الهول، ولعل أحدها هو أن النيل يرتكز على أرض مصر، أى يمر خلالها، أو أن (النيل) ومصر يكونان كيانا متكاملا، ثم نجد انتشار الأطفال حول الرجل القوى معبرا عن انتشار روافد النيل فى مواقع مختلفة من أرض مصر.

وبشكل عام، يظهر الفنان ميلا للتجريد فى الموضوعات الدينية، ولحظات الموت (١٠٠ : شكل ٩٢٨)، ففى أعمال كثيرة يتناول الفنان الآلهة الإغريقية فى تصورات معقدة تربط بين إله وآخر بشكل يعطى انطباعات ومعانى خاصة، من حيث الصراع، أو الوفاق، والقوة والضعف (١٠١)، ولكن هذا الميل للتجريد لا يظهر فى الموضوعات الأخرى التى تتعلق بالحياة اليومية.

نستدل من ذلك على أن الأسلوب اليونانى المصرى يأخذ موضعا فى سمة (العيانية - التجريدية) يميل للقطب الأيسر بدرجة محدودة "٥ تجاه التجريدية".

التركيب - التحليل :

إن هذه السمة تظهر مدى اهتمام الفنان بالشكل الكلى فى مقابل الاهتمام بأجزائه وتفاصيله، ويلاحظ فى الأسلوب اليونانى المصرى ما يلى:

١- فى رسم الشعر - سواء شعر الرأس أو اللحية (١٠٠ : شكل ٨٨٩)، وهو موضوع يميل للتركيب "١" ؛ لأن أجزاءه صغيرة جدا (الشعرة) ولا تظهر فى وجود منفصل، بل تظهر مندمجة فى كليات - ويميل الفنان إلى

معالجة هذا الجزء بأسلوب يميل للتحليل "٣"، حيث يظهر خصلات الشعر وحركاتها وجزئياتها وتكويناتها بوضوح، ولكن دون التركيز على كل جزئية بالطبع (كل شعرة على حدة).

٢- وفى رسم الجسد (١٠٠ : شكل ٨٩٧) - وهو موضوع محايد "٢" يجمع بين الكليات، والتفاصيل - يعبر الأسلوب عن درجة محايدة "٢" أيضا.

٣- وفى رسم الوجه (١٠٠ : شكل ٨٩٨) - وهو موضوع محايد "٢" أيضا - يعبر أسلوب الفنان عن ميل تجاه التحليل "٣".

٤- وفى رسم آخر للجسد (٩٧ : شكل ٩) - وهو موضوع محايد "٢" - يعبر الفنان عن اهتمام واضح بتسجيل ثنيات الجسد، أى ميل نحو التحليل "٣".

ويلاحظ أنه فى الفن اليونانى غير المصرى نجد نماذج عديدة تشير إلى التحليل بوضوح شديد (١٨٧).

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التركيب - التحليل) يميل الأسلوب اليونانى المصرى تجاه التحليل بدرجة محدودة "٥"، أو بدرجة أكبر "٦". أما فى الفن اليونانى غير المصرى، فإن هذا الميل يتضح أكثر "٦ أو ٧".

التفكك - التماسك المعرفى :

تظهر هذه السمة فى العلاقات بين الأفكار، وفى العمل الفنى تظهر فى العلاقات بين العناصر، حيث إن الميل للتماسك يؤدى إلى ميل يظهر جميع العناصر داخل تكوين كلى واحد. ويلاحظ فى هذا أنه :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) - وهو يتضمن التداخل ؛ وبالتالى يتلاءم مع التماسك "٣" - يعبر الفنان عن موضوعه بدرجة عالية من التماسك "٤" ؛ فتظهر جميع وحدات وعناصر العمل وكأنها مكون واحد مترابط.

٢- فى المشاهد الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٨٢) - حيث الموضوع محايد "٢" - يعبر الفنان عن درجة متوسطة "٢".

٣- فى تمثال إله النيل (١٠٠ : شكل ٩٥٢، ٩٥٣) - حيث الموضوع محايد "٢"، أو يميل للتماسك "٣" (بين النيل وروافده) - يظهر الفنان ميلا واضحا للتماسك "٤".

يتضح مما سبق أنه فى سمة (التفكك - التماسك المعرفى) يميل الأسلوب الفنى اليونانى المصرى إلى التماسك المعرفى "٥"، وربما تزيد الدرجة معبرة عن قدر أكبر من التماسك "٦"، وهو ما يتأيد من خلال النمط اليونانى السائد خارج مصر، حيث إن أسلوب معالجة الفنان لموضوعاته - تبعا لهذه السمة - يظهر فروقا بين الأسلوب اليونانى المصرى، والأسلوب اليونانى غير المصرى، ولكن النماذج القابلة للدراسة فى التراث اليونانى المصرى قليلة، مما لا يتيح التعرف على نماذج وحالات كثيرة.

الفن اليونانى : المضمون

عند دراسة المضمون سنركز على الحضارة المصرية اليونانية كأساس ؛ لأنها الحضارة الناشئة، وسوف ندرس الحضارة المصرية الفرعونية فى الحالات التى تظهر فيها سمات تختلف عما عرف فى عهد الفراعنة. أى : سندرس الأعمال الفرعونية عندما لاتكون مجرد امتداد لنهاية عصر الفراعنة.

الضعف - التأكيدية :

تظهر هذه السمة بوضوح فى ملامح الوجه، حيث تتحدد من خلال تعبيرات الثقة والاعتزاز. ويلاحظ فى الفن اليونانى المصرى مايلى :

١- فى وجه الإله (١٠٠ : شكل ٨٨٩) - وهو موضوع يشترط التأكيدية "٤" - عبر الفنان عن التأكيدية بشدة "٤".

٢- وفى وجه امرأة (١٠٠ : شكل ٨٩٦)، ربما تكون أميرة أو كاهنة - حيث الموضوع إما محايد "٢" إن كانت امرأة، أو يتلاءم مع التأكيدية "٣" إن كانت أميرة - يلاحظ توضيح الفنان للتأكيدية، ولكن بدرجة محددة "٣".

٣- وفى تمثال لزنجى (١٠٠ : شكل٩٠٠) يبدو أنه عامل، يتلاءم الموضوع مع الضعف "١"، إذا وضع فى الاعتبار المكانة الاجتماعية وأثرها على

الإنسان، أما أسلوب الفنان فيكاد يعبر عن درجة متوسطة بين التأكيدية والضعف.

٤- وفى تمثال آخر لزنجى (١٠٠ : شكل ٩٠٢)، يحمل بلطة، أى أنه عامل أيضا، يتلاءم الموضوع مع الضعف "١"، وتعبر ملامح الوجه عن درجة واضحة من التأكيدية "٣".

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية فى العصر اليونانى تميل للتأكيدية بدرجة محدودة "٥".

تحجيم الذات - تضخيم الذات :

إذا كان الحجم هو المؤشر، فإن التراث المصرى اليونانى يظهر ضخامة فى حجم تمثال الإله والملك، ويمثل كلاهما موضوعا يتلاءم مع التضخيم أو يشترطه. وهى نفس الظاهرة التى نجدها لدى قدماء المصريين، حيث يظهر الملك فى حجم أكبر من جنوده.. وهكذا. ولم تختف هذه الظاهرة فى الفن الفرعونى فى عهد اليونانيين، حيث نجد تمييز بين الشخصيات تبعا لمكانتها من خلال حجم الشخصية (١٠٠ : شكل ٩٤٢، و٩٤٤).

وتضخيم الآلهة أمر طبيعى - فالإله هو الأعظم، وهو أضخم من الإنسان - أما تضخيم الملك، فهو يدل على تميزه، وأن له مكانة خاصة، وله أعماله وإنجازاته. وقد يشير ذلك إلى تأليهه أيضا، وهو ما كان يحدث بالفعل لدى الفراعنة. وتضخيم الملك يتلاءم مع الموضوع، الملك نفسه، أيا كانت الأسباب السياسية لذلك. ففى الحكم الديكتاتورى يميل الشعب إلى تمجيد الملك؛ فهو صاحب السلطة الوحيد.

وإذا كان الملك يمثل موضوعا يتلاءم مع التضخيم "٣"، فإن صورة الملك - سواء اليونانية، أو الفرعونية - تمثل التضخيم "٤"، أى دون مبالغة أو تطرف. وفى حالة الآلهة (٩٧ : شكل ٩) نجد الموضوع الذى يشترط التضخيم فقط "٣"، والتكوين الفنى الذى يعبر تماما عن التضخيم "٤". وهذا يدل على أن درجة هذه السمة فى الشخصية المصرية تميل للتوسط، وهو ما يتأكد من خلال عدم ظهور أى ميل واضح للتضخيم أو التحجيم فى الأعمال الفنية فى تراث هذا العصر، لكن الأمر قد يختلف قليلا عن ذلك، إذا درسنا

التراث اليوناني غير المصرى، حيث تظهر بعض الأدلة (١٨٧: شكل ٦٦-٦٨) على ميل بسيط للتضخيم قد يمتد لغير الآلهة والملوك.

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (تحجيم الذات - تضخيم الذات) تقع الشخصية المصرية، فى موقع متوسط بين الطرفين "٤"، فى حين نفرض أن الشخصية اليونانية غير المصرية تميل بدرجة بسيطة تجاه التضخيم "٥".

الفهلوة - الكفاح :

فى التراث المصرى اليونانى نجد بعض النماذج للحظات العمل والكفاح، منها :

١- مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣)، حيث يشترط الموقف الكفاح "٤"، ويظهر السلوك كفاحا واضحا "٤".

٢- وفى مشهد الزنجى (١٠٠ : شكل ٩٠٠) (العامل) يتلاءم الموقف مع الكفاح "٣"، ويظهر السلوك ملامح المعاناة والتعب، مشيرا إلى الكفاح "٣".

٣- وفى مشهد آخر لزنجى (١٠٠ : شكل ٩٠٢) (عامل أيضا) فى حين يتلاءم الموقف مع الكفاح "٣"، تظهر ملامح الوجه، ووضع الجسم، درجة عالية من الكفاح والمعاناة "٤".

٤- وفى لقطة تسجل احتفالا راقصا (١٠٠ : شكل ٩٦٣) - حيث يتلاءم الموقف مع الفهلوة "١"، وبمعنى أدق : مع التمتع - يظهر السلوك درجة ملائمة من التمتع "١".

ونشير الدلائل السابقة إلى توسط الدرجة على هذه السمة، ولكن يلاحظ قلة الأعمال التى تسجل مشاهد الحياة اليومية، وبالتالى لحظات العمل، وفى نفس الوقت نجد ندرة فى الأعمال التى تسجل الاحتفالات ولحظات التمتع والراحة.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الفهلوة - الكفاح) - وهى تقيس المتعة فى مقابل المعاناة - تأخذ الشخصية المصرية موضعا متوسطا "٤" بين القطبين.

السلبية - الإيجابية :

أين تظهر هذه السمة ؟ إنها تظهر فى سلوك المصرى الفرعونى، أو المصرى اليونانى. أى يجب أن نقيسها لدى المصرى تجاه مشكلة مصرية،

حتى نعرف مدى مواجهة الإنسان لهذه المشكلة، أو مدى هروبه منها. وفى تراث الفن المصرى اليونانى (١٠٠)، نلاحظ عدم تعرض موضوعات هذا الفن لكثير من مشكلات الحياة. وفى بعض الأعمال نجد تصويرا للفقر والكفاح، وربما بعضا من الألم، ولكن هذا نجده فى تمثال ؛ فلانستطيع أن نحدد الموقف أو السلوك ؛ حيث يصعب تحديد المشكلة وكيفية معالجتها.

وبالرغم مما سبق، فمصر فى عهد الاستعمار اليونانى تواجه مشكلة واضحة وهامة، وهى الاستعمار نفسه. فما موقف الفنان من هذه القضية ؟ وكيف قدمها وعبر عنها ؟ فى الواقع لم يتعرض الفنان لهذه القضية، ولم يتناولها بالتصوير، وبالتالى لم يعبر عن رأيه فيها، أو أخذ منها موقفا مؤثرا. وربما تكون هناك أعمال تناولت موضوع الاستعمار اليونانى، ولكنها لم تبق؛ لأنها لم تصنع فى أماكن معروفة ومن خامات قوية، ولكن هذا الفرض لايجد أدلة على صدقه.

ومن الجانب الآخر، نلاحظ مايلى :

١- أن هناك فنانا مصريا ترك الأسلوب الفرعونى، واستخدم الأسلوب اليونانى وصنع تماثيل لآلهة اليونان وملوكها.

٢- أن هناك فنانا مصريا آخر احتفظ بالأسلوب الفرعونى، وصور ملوك المستعمر اليونانى وكأنهم فراعنة. ونفرض أن هذا السلوك يمثل محاولة للتقرب من المستعمر، ونوال رضاه، وعدم الاحتكاك به. ولهذا فهو نوع من التكيف والتأقلم مع الوضع الجديد. وموقف الاستعمار يشترط الإيجابية "٤" – باعتبار أنه تهديد قوى وعنيف لكل المجتمع – وسلوك المصرى كما يظهر فى العمل الفنى يعبر عن ميل نحو السلبية "١"، ولا نستطيع أن نفرض درجة أعلى من السلبية ؛ لأن الأعمال الفنية لاتقدم تفاصيل جيدة عن موقف الفنان. وربما يرى البعض أن السلبية أحيانا لها فوائدها، والحقيقة أن كلا السلبية والإيجابية يمثلان أسلوبا لحل المشكلة، ولكن لكل منهما نتيجة مختلفة، فالإيجابية تعنى حل المشكلة ذاتها، أما السلبية فتعنى حل بعض آثارها على الفرد، أو موقف الفرد منها، وتركها (أى المشكلة) كما هى.

نستنتج مما سبق أن الشخصية المصرية تميل للسلبية بدرجة شديدة "١".

الفردية – الجماعية :

يلاحظ فى هذه السمة أنه :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) – وهو يشترط الجماعية "٤" – تظهر أعداد كبيرة مؤكدة الجماعية "٤".

٢- يكثر فى الفن المصرى اليونانى تماثيل الشخص الواحد.

٣- فى المشاهد الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٢٧-٩٢٩) – وهو موقف محايد "٢" إذا كان يعبر عن لقطة من حياة المتوفى، وهو يميل للفردية "١" أو يشترطها "صفر" إذا كان صورة للمتوفى، ويميل للجماعية "٣" أو يشترطها "٤" إذا كان مشهدا جنائزيا. ويمكن أن نعتبره فى النهاية موقفا محايدا "٢" –نجد عددا من الأفراد يتراوح بين اثنين وثلاثة، وهو يعبر عن الفردية "صفر أو ١".

٤- حتى فى الأعمال الفرعونية (١٠٠ : شكل ٩٤١ -٩٤٥)، يلاحظ انخفاض عدد الأفراد، ولكن يصعب الحكم على هذه الأعمال حيث، إن صورها المنشورة تمثل جزءا من العمل الأصلى، إذ إنها تصويرات جدارية.

٥- فى التراث اليونانى غير المصرى (١٨٧)، يلاحظ اختفاء التجمعات الكبيرة (أكثر من خمسة أشخاص مثلا).

نستنتج من ذلك أنه فى سمة (الفردية – الجماعية) تميل الشخصية المصرية تجاه الفردية بدرجة واضحة "٢"، مع ملاحظة عدم وفرة الأدلة، كما أن هذا يتأكد من خلال النزعة الواضحة لنحت تماثيل فردية.

التمييز – المساواة :

يمكن أن نقيس هذه السمة بمقارنة الجماعات التى يوجد بينها فرق محدد مثل : الذكور والإناث، أو الغنى والفقير، ويلاحظ فى التراث اليونانى المصرى :

١- أن معظم الأعمال تمثل اليونانيين – ملوكا وآلهة – أكثر من تمثيلها للمصريين.

٢- أن الأعمال الفرعونية تناولت شخصيات مصرية ويونانية، مما يعنى احتلال الملك اليونانى لمكانة الملك الفرعونى.

٣- عبر الفنان المصرى اليونانى عن المرأة والرجل بطريقة مختلفة (١٠٠: شكل ٨٩٨ ، و٨٩٨) : فيظهر الرجل فى صورة القوى، فى حين تظهر المرأة فى صورة رقيقة، والاختلاف لايقف عند حد الفروق الشكلية السائدة ذات الأساس البيولوجى، ولكن يمتد إلى فروق فى الانطباع الذى يظهر فى وجه المرأة والرجل، مما يشير إلى سيادة الاعتقاد بوجود فرق فى شخصية كل منهما. وموضوع الذكر والأنثى يمكن اعتباره موضوعا محايدا "٢"، حيث توجد بينهما فروق تؤكد التمييز، وتوجد بينهم عناصر متماثلة تؤكد المساواة. وأمام هذا الموضوع يظهر العمل الفنى ميلا تجاه التمييز "١".

٤- تميز الأعمال الفنية بوضوح بين الفقير والغنى، العامل والملك، وأيضا اليونانى والمصرى (١٠٠ : شكل ٩٠١، ٩٠٥). والتفرقة لاتظهر فى الملابس، أو أى شىء آخر يعبر عن الإمكانيات المادية، ولكن تظهر فى الإنسان نفسه. فالعامل ذو هيئة غير جذابة، ولكن الشاب اليونانى يظهر بشكل جذاب، وهذا الموقف يشمل مقارنة بين رجلين، وهو موضوع يميل للمساواة "٣"، ولكن العمل الفنى يظهر درجة من التمييز "١".

يتضح من هذا وجود فروق بين عدد من الطبقات، مثل الرجل والمرأة - اليونانى والمصرى، الملك والرعية... إلخ، وهذا يشير إلى أن المجتمع يقوم أساسا على التمييز وليس المساواة.

نستنتج من ذلك أنه فى سمة (التمييز - المساواة) يظهر ميل إلى التمييز بدرجة واضحة "٢".

الانفصال - التعاطف :

تحتاج دراسة هذه السمة لعدد من المواقف الاجتماعية، أو التى تجمع عددا من الأشخاص حتى يمكن دراستها. والنماذج المتاحة فى الفن المصرى اليونانى قليلة بالفعل. ومن هذه النماذج الشواهد الجنائزية (١٠٠: شكل ٩٢٧ - ٩٢٩)، والتى توضع على القبر. وموقف الموت يتلاءم مع التعاطف "٣" ؛ فهو يمثل لحظة يجتمع فيها الأقارب والأصدقاء ليشاركوا أهل المتوفى

أحزانه، ولكن الشواهد الجنائزية لا تتضمن مشهد الجنازة، بل مشهدا يرتبط بالمتوفى نفسه. وهذا فى حد ذاته يشير إلى الانفصال "١"، إذا ما قورن بمقابر الفراعنة التى تتضمن المتوفى وأسرته والمعزين، وتعبر عن مشاعر الحزن، والمشاركة الوجدانية. وبشكل عام، لايتاح استنتاج هذه السمة من الشواهد الجنائزية، ولكنها لاتعطى انطباع أو معنى التعاطف مباشرة، فيمكن أن نعتبرها محايدة "٢".

ولانجد نموذجا جيدا لموضوع التعاطف إلا فى تمثال كيوبيد، حيث الموقف أو الموضوع هو الحب، أى يشترط التعاطف "٤"، ويعبر عنه بعناصر وسلوك تؤكد على التعاطف والحب "٤". والأمر يختلف بعض الشيء فى التراث اليونانى (١٨٧)، حيث يمكن أن نجد بعض النماذج التى تتيح دراسة هذه السمة، وفى نفس الوقت تعبر عن التعاطف.

من الملاحظات السابقة، يتضح صعوبة دراسة هذه السمة إلى حدما، ومع هذا يمكن أن يفرض أنها تميل للتوسط بين الانفصال والتعاطف "٤"، أو ربما تميل للانفصال "٣". والميل للانفصال يمكن أن نجد له بعض الأدلة فى ملامح مجتمع مستعمر، به يونانيين ومصريين، وبه حضارة يونانية دخيلة، وحضارة فرعونية أصلية توشك على الانتهاء، كما أن به مدنا يونانية (الإسكندرية) وأخرى فرعونية (فى الصعيد : الأقصر).

اللاتدين – التدين :

فى هذا العصر، نجد تماثيل للآلهة سواء اليونانية أو الفرعونية، ولكن هل توجد مظاهر للتدين ؟ وفى هذا نلاحظ :

١- مشهد جداريا فرعونيا (١٠٠ : شكل ٨ ٩٤)، يجمع بين المتوفى والآلهة.

٢- مشهدا جداريا فرعونيا (١٠٠ : شكل ٩٤١)، يجمع بين الإسكندر الأكبر والإله آمون.

٣- مشهدا جداريا فرعونيا (١٠٠ : شكل ٩٤٢)، يجمع بين نيرون والإله الصغير ايحى.

٤- مشهدا جداريا فرعونيا (١٠٠ : شكل ٩٤٤)، يجمع بين بيبى الأول وايحى والإله حتحور.

٥- فـي الشـواهد الجنائزيـة (١٠٠ : شكل ٩٢٧ - ٩٢٩)، لا نجد إشـارات دينية.

نستدل مما سبق على أنه في العصر اليوناني في مصـر، كـان هنـاك دين، بل ديانات، ولكن لاتوجد شواهد على عمق التدين، أو ممارسـة السـلوك الدينـى ؛ لهذا فإن الشخصية المصريـة تحتل موضعـا متوسـطا بيـن اللاتديـن والتدين "٤".

التسامح - التشدد :

كمـا سـبق أن أوضحنـا، تظهـر هـذه السـمة فـي السـلوك المعبـر عـن ممارسة الحرية، أو التمادى فى هذه الممارسة فى بعض أمور الحياة، خاصـة فيما يتعلق بالجنس والمخدرات، وحركات التحـرر الشبابية التـى تخـرج عـن تقاليد المجتمع. ومع بداية العصر اليونانى فـى مصـر، التقـت حضارتـان : الأولـى هى الفرعونية وهى تميل للتشـدد، والثانيـة هـى اليونانيـة والتـى تميـل للتسامح. فبدراسة الفن اليونانى نجد - مثلا - أن الرسم - أو التمثال العـارى - هو ظاهرة متكررة جدا، فالفن اليونانى كان يهتـم بجمـال الجسـم البشـرى، كمـا نجـد اهتمامـا بـالحب والجنـس والإغـراء، كموضوعـات عالجهـا الفنـان اليونـانى.

ولكن ماذا عن الفن اليونانى المصرى ؟

١- يظهر تمثال أفروديت عارية تماما (١٠٠ : شكل ٨٩٧).

٢- تمثال الإله ديونيسوس وهو عار تماما (١٠٠ : شكل ٩٠٤).

٣- تمثال كيوبيد وبسيخى يتعانقان (١٠٠ : شكل ٩٦١) (*).

٤- لم يطرأ تغير على تماثيل الفراعنة.

أىأن المجتمع المصرى قد تـأثر بالحضـارة اليونانيـة، وصنـع الفنـان تماثيل عارية. وإذا كان التمثال لإله فهو يعد موضوعا يتلاءم مع التشدد "٣"، أما إذا كان شخصا عاديا، فهو موضوع محـايد "٢"، والرسم العـارى يعبر عن ميل للتسامح "١"، يظهر بوضوح فى تمثال كوبيد. ولكن فى الوقت نفسـه فإن الأشخاص الآلهة، التى لها تماثيل عاريـة، هـى يونانيـة الأصـل، وليسـت

(*) أنظر اللوحة رقم (٩) بالملحق .

فرعونية أو مصرية، وهو ما يشير إلى احتفاظ المصرى بدرجة من التشدد، فى حين أن التراث اليونانى غير المصرى يظهر درجة واضحة من التسامح، بقدر أكبر مما يظهر فى التراث اليونانى المصرى.

نستنتج مما سبق أن الشخصية المصرية فى العصر اليونانى جمعت بين التشدد والتسامح، أو بين الشخصية اليونانية والشخصية الفرعونية، مما يعطى لها موقفا متوسطا على هذه السمة "٤"، مع وجود بعض المؤشرات على ميل بسيط تجاه التسامح "٣"، ويمكن فرض وجود اختلاف فى هذه السمة بين المناطق التى تأثرت باليونانيين، والمناطق التى احتفظت بفرعونيتها، فى حين أن الشخصية اليونانية غير المصرية تظهر ميلا تجاه التسامح "٣ أو ٢".

المسالمة – العدوانية :

فى تراث الفن المصرى اليونانى، يلاحظ فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) (*) – وهو يشترط العدوانية "٤" – تعبير السلوك عن العدوانية "٤". وفى تمثال لزنجى (١٠٠ : شكل ٩٠٢)، وهو موضوع محايد "٢"، نجد بعض الملامح التى تشير للعدوانية "٣". وفى عمل فرعونى (١٠٠ : شكل ٩٣٥) يظهر حور وهو يصرع خصمه، وهو موضوع يتلاءم أو يشترط العدوانية "٣ أو ٤"، ويظهر قدرا ملائما من العدوانية "٣ أو ٤".

ولانجد نماذج أخرى تتيح دراسة هذه السمة. أما فى تراث الفن اليونانى غير المصرى، فنجد بعض المؤشرات للسلوك العدوانى، والتى تظهر فى حدة الملامح، أى أننا نجد نماذج للعدوانية فى ملامح الوجه، وهو ما لانجده بوضوح أو بكثرة فى التراث اليونانى المصرى.

نستدل من هذا على أن الشخصية المصرية تحتل موقعا متوسطا "٤" على سمة (المسالمة – العدوانية) فى حين يفرض أن الشخصية اليونانية غير المصرية تميل بدرجة تجاه العدوانية "٥".

(*) أنظر اللوحة رقم (١٠) بالملحق .

الحذر - المخاطرة :

تواجه دراسة هذه السمة بعض الصعوبات التى تواجهها السمة السابقة، والتى تتمثل فى قلة عدد الأعمال التى تتيح قياسها. ففى عينة التراث اليونانى المصرى، لانجد إلا عملا واحدا يتضمن مشهد الحرب بين الإسكندر الأكبر والملك دارا (١٠٠ : شكل ٨٩٣)، وهو موضوع يشترط المخاطرة "٤"، ويعبر عنها "٤". وبمراجعة تراث الفن اليونانى نلاحظ اختفاء موضوعات الحرب أو الصيد. ففى هذا التراث لا نجد موضوعات تتضمن عنصر المخاطرة.

وفى تراث العصر الفرعونى، وجدنا نماذج لموضوعات الصيد، وفى تراث الفن اليونانى غير المصرى نجد نماذج عديدة للصيد والمواجهة بين الإنسان والحيوان، وبين الآلهة (١٨٧). ويظهر هذه الأعمال روح الإقدام والمخاطرة، وهو ما لانجده فى التراث اليونانى المصرى.

نستنتج مما سبق أن سمة (الحذر - المخاطرة) تأخذ موقعا متوسطا "٤"، وإن كان الأغلب أنها تميل للحذر على الأقل بدرجة بسيطة "٢"، حيث تختفى عناصر المخاطرة وموضوعاتها، فى حين يفرض أن الشخصية اليونانية تميل ولو بدرجة محدودة إلى المخاطرة "٥".

الخمول - النشاط :

فى تراث الفن اليونانى المصرى نلاحظ :

١- فى مشهد الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣) - حيث يشترط الموقف النشاط "٤" - يظهر السلوك قدرا واضحا من النشاط "٤".

٢- الشاهد الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٢٩) - حيث يتلاءم الموقف مع الخمول "١" - يعبر السلوك عن قدر ضئيل من الحركة، أى : يعبر عن الخمول "١".

٣- فى تمثال إله النيل (١٠٠ : شكل ٩٥٢) - حيث يشترط الموقف الخمول "صفر" ؛ لأنه نموذج تمثالى للإله - يعبر السلوك عن انطباع حركى، مما يجعله محايدا "٢".

نستنتج من ذلك أن الشخصية المصرية فى العصر اليونانى تميل للتوسط فى بعد (الخمول - النشاط "٤") مع ملاحظة أن الفن الفرعونى فى

هذا العصر يحتفظ بميله تجاه الخمول، حيث الحركة المحدودة، فى حين أن الشخصية اليونانية غير المصرية تظهر ميلا للنشاط يظهر فى الحركة الشديدة "٥ أو ٦".

الكف - التعبيرية :

يلاحظ ما يلى :

١- فى الشاهد الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٢٩)، يتلاءم الموقف مع التعبيرية أو يشترطها "٣ أو ٤"، ولكن لأن الموقف لا يتضمن الجناز نفسه فهو يتلاءم مع التعبيرية فقط "٣". ويعبر السلوك - أو بمعنى أدق ملامح الوجه - عن قدر محدود من التعبيرية "٣" أو قدر محايد من التعبيرية والكف "٢".

٢- فى موقف الحرب (١٠٠ : شكل ٨٩٣)، يتلاءم الموقف مع التعبيرية "٣"، حيث مشاعر الإقدام أو الخوف... إلخ، ويعبر السلوك عن قدر ملائم من التعبيرية "٣" تظهر سواء فى أسلوب العمل أو فى مضمون العمل.

٣- فى الوجه الإنسانى (١٠٠ : شكل ٨٩٨)، فى موقف محايد "٢"، تعبر الملامح عن قدر واضح من التعبيرية "٤".

٤- فى أسلوب التعبير الفنى، يتضح فى تمثال لجسد أفروديت (١٠٠ : شكل ٨٩٧) - وهو موضوع محايد "٢" - ميل الفنان إلى التعبيرية بدرجة واضحة "٤".

٥- يلاحظ أيضا أن الفن الفرعونى فى هذه الفترة يحتفظ بتكوينه السائد فى نهاية عصور الفراعنة.

٦- يلاحظ أيضا أن الفن اليونانى يظهر درجة من التعبيرية أكثر من الفن اليونانى المصرى، إن لم يكن فى الشدة، ففى التكرار.

نستدل من ذلك على أن الشخصية المصرية فى العصر اليونانى تظهر قدرا واضحا، من التعبيرية "٦"، فى حين تحتفظ الشخصية المصرية الفرعونية بملامحها فى هذه السمة دون تغير. ويظهر الفن اليونانى غير المصرى درجة من التعبيرية ربما ترتفع عن درجة الفن اليونانى المصرى "٧".

الطمأنينة - القلق :

لانجد نماذج كثيرة تتيح دراسة هذه السمة فى تراث الفن اليونانى المصرى، ففى هذا التراث لانجد نماذج كثيرة تصور الحياة اليومية ؛ ولهذا سنحاول البحث عن أى انطباع عام. فبالبحث عن القلق، نجد عناصر واضحة عليه فى ملامح الوجه أو فى السلوك.

أما الطمأنينة، فهى أيضا لا تظهر بوضوح فى الأعمال الفنية. فإذا بحثنا عن الوجه الهادىء والنظرات الثابتة - والتى توحى بالمطأنينة - لا نجد نماذج تؤكد هذا المعنى بوضوح، فى حين أن التراث الفرعونى تظهر فيه نماذج عديدة يمكن أن تؤكد هذا المعنى. وهو ما يمكن ملاحظته فى تراث الفن الفرعونى، فى العصر اليونانى.

وإذا تركنا أرض مصر، لنرى تراث الفن اليونانى فى خارجها، فسنجد أن الأمر يختلف بعض الشئ : فهناك إشارات للقلق فى حركة اليد أو الجسم، أو فى ملامح الوجه، أو فى المواقف والموضوعات، مما يشير إلى نزعة تجاه القلق ولكنها محدودة.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية فى العصر اليونانى تأخذ موضعا متوسطا بين الطمأنينة والقلق "٤"، فى حين نفرض أن الشخصية اليونانية غير المصرية تظهر ميلا محدودا تجاه القلق "٥".

السعادة - الاكتئاب :

فى عينة تراث الفن المصرى اليونانى، نجد نماذج للمواقف التى تتلاءم مع الاكتئاب فى الشواهد الجنائزية، فى حين لانجد إلا أمثلة قليلة أو نادرة تتضمن مواقف تتلاءم مع السعادة، مثل عمل يضم تسجيلا لحفل راقص (١٠٠ : شكل ٩٦٣).

ولهذا سوف نبحث عن المشاعر فى ملامح الوجه (١٠٠ : شكل ٨٩٦، ٨٩٨ ، ٩٠٠، ٩٠٢، ٩٠٦، ٩١٠)، فنلاحظ :

١- فى وجه إنسانى - حيث الموقف محايد "٢" - يعبر السلوك عن درجة محايدة "٢".

٢- فى وجه آخر - والموقف محايد أيضا "٢" - تعبر الملامح عن درجة محايدة "٢" مع انطباع يميل للحزن "٣".

٣- فى وجه آخر، يظهر انطباع يميل للحزن "٣".
٤- وفى وجه آخر يظهر انطباع يميل للحزن "٣".
٥- يلاحظ ندرة ظهور ابتسامة على الوجه.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية فى العصر اليونانى، تميل للحزن "٥" بدرجة بسيطة، على بعد (السعادة - الاكتئاب) ويبدو أن الشخصية اليونانية تأخذ نفس الدرجة، أو ربما تميل للتوسط "٤"، حيث نجد فى التراث اليونانى غير المصرى بعض النماذج التى تظهر مشاعر الفرح بدرجة محدودة.

الهدوء - الصخب :

لدراسة هذه السمة، نحتاج إلى ملاحظة أعمال تضم مواقف اجتماعية، أو مواقف من الحياة اليومية، وكلاهما لانجده فى عينة تراث الفن اليونانى المصرى إلا فى حدود ضيقة. ونجد عملا واحدا، يمثل موقفا اجتماعيا، فنجد بعض الأشخاص جالسين فى خيمة، وراقصة تقدم بعض الفنون (١٠٠ : شكل ٩٦٣). وعدا هذا العمل لانجد لوحات أخرى تمكننا من دراسة هذه السمة.

وهذا الحفل يمثل موقفا يشترط الصخب "٤"، ولكن السلوك، وعدد الحاضرين، ومدى التعبير عن التفاعلات الاجتماعية، كل ذلك يشير إلى درجة محدودة من الصخب "٣". وفى التراث اليونانى غير المصرى، نجد نماذج أكثر للمواقف الاجتماعية، وهى فى مجملها قد تشير إلى التوسط بين الهدوء والصخب.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية تظهر ميلا للتوسط بين الهدوء والصخب "٤"، أو ربما تميل للهدوء "٣"، ولكن لاتوجد أدلة كافية، فى حين يفرض أن الشخصية اليونانية غير المصرية تميل للتوسط بين الهدوء والصخب "٤".

الخصوصية - الاجتماعية :

يمكن قياس هذه السمة من خلال المسافة الفعلية بين الأشخاص فى مواقف التفاعل الاجتماعى، ولكن هذه المواقف نادرة الوجود، فنلاحظ :

١- فـى موقـف اجتمـاعى (الحفـل) (١٠٠ : شـكل ٩٦٣). وهـو يتـلاءم مـع الاجتماعية "٣"، أو يشترطها "٤" نظرا لقلة عدد الحاضرين، يعبر السلوك (المسافة بين الأفراد) عن درجة محدودة من الاجتماعية "٣" أو ربمـا عـن قدر محايد "٢" من الخصوصية والاجتماعية.
٢- وفى تمثال كيوبيد (١٠٠ : شكل ٩٦١) - حيث الموقف هو الحب، وهـو يشترط الاجتماعية "٤" - تظهر المسـافة النفسية والفعلية درجـة واضحـة جدا من الاجتماعية "٤".
٣- يلاحظ وجود ميل عام للتماثيل الفردية.
٤- يلاحظ في التراث اليوناني غير المصرى، وجـود موضوعـات اجتماعيـة أكثر مما يوجد فى التراث اليونانى المصرى.
٥- يلاحظ فى التراث اليونانى غير المصرى ميل للتوسط علـى هـذه السـمة، وربما ميل للاجتماعية.

نستدل مما سبق علـى أن الشخصية المصريـة فـى العصـر اليونـانى تميـل للخصوصيـة بقـدر بسـيط "٣"، أو ربمـا تتوسـط بيـن الاجتماعيـة والخصوصية "٤"، نظرا لقلة الأدلة، فى حين نفـرض أن الشـخصية اليونانيـة غير المصرية تظهر ميلا للتوسط "٤" أو ميلا اجتماعيا "٥".

الفكاهة - الجدية :

يلاحظ فى التراث الفنى اليونانى المصرى مايلى :

١- عدم وجود مشاعر تسجل مواقف هزلية ضاحكة.
٢- عدم تصوير شخص يضحك بشكل واضح أو مبالغ فيه.
٣- يلاحظ أيضا أنه في سمة السعادة الاكتئاب وجدنا ندرة الابتسامة.
٤- توجد نماذج لرؤوس هزلية ودميمة (١٠٠ : شكل ٩٥٩).
٥- يلاحظ أن هذه النماذج لم تظهر فى أى عمل فرعونى.
٦- يلاحظ أن النماذج الهزلية لاتظهر بكثرة فى التراث اليونانى عامة.
٧- يلاحظ مما سبق أن النمـاذج الهزليـة اليونانيـة ظهـرت فـى الإسـكندرية، وربما يعنى ذلـك أنهـا تميز فنـانى الإسكندرية دون غيرهم مـن الفنـانين اليونانيين.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية اليونانية تميل للتوسط "٤" بين الفكاهة والجدية، ولكن ظهور نماذج لفن كاريكاتيرى يوحى بأن هذه الشخصية تميل إلى الفكاهة بقدر محدود "٣". وقد يعبر هذا الميل عن السخرية، أو النقد الساخر، فى حين لانجد دلائل على الميل نحو الفكاهة فى التراث اليونانى غير المصرى، ويحتمل أن الشخصية اليونانية تميل للتوسط بين الفكاهة والجدية "٤" أو ربما تميل للجدية "٥".

الفطرة - التحضر :

تظهر هذه السمة بوضوح فى الملابس، وفى الفن المصرى اليونانى يلاحظ أنه :

١- فى ملابس الملك (١٠٠ : شكل ٨٩١) - وهى تشترط التحضر "٤" - تظهر درجة محدودة من التحضر "٣".

٢- فى ملابس شخص عادى (عامل) (١٠٠ : شكل ٩٠٠) - وهو موضوع يتلاءم أو يشترط الفطرة "١ أو صفر" - نجد درجة شديدة من الفطرة "صفر"، حيث إنه شبه عارى، دون أن يكون ذلك بغرض التركيز على جمال التكوين الجسدى.

٣- فى ملابس كاهنة (١٠٠ : شكل ٨٩٩) - وهو موضوع يتلاءم أو يشترط التحضر "٣ أو ٤" - تظهر الملابس درجة محايدة "٢" أو ميلا بسيطا تجاه التحضر "٣".

٤- فى ملابس عازف الناى (١٠٠ : شكل ٩٠٣) - وهو موضوع محايد "٢" - تعبر الملابس عن درجة من الفطرة "١".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الفطرة - التحضر) تحتل الشخصية المصرية اليونانية موضعا يميل إلى الفطرة "٣".

الفعل - التفكير :

فى تراث الفن اليونانى المصرى، لانجد نموذجا واضحا لموقف التأمل، ولكننا نجد ما يمكن تسميته بنظرات التأمل (١٠٠ : شكل ٨ ٩٦)، وهى ملامح تعطى انطباعا بالتأمل.

ويضاف إلى هذا أن :

١- تراث الفن اليونانى المصرى لم يركز على موضوعات العمل.
٢- شخصية العامل كانت تظهر فى تماثيل بها إشارات إلى أنه عامل، ولكنها لا تمثل موقف عمل.
٣- التراث المصرى اليونانى، به قدر من التماثيل أكثر من اللوحات.
٤- فى هذا التراث نجد العمل ذا العنصر الواحد بكثرة.
٥- هناك اهتماما واضحا بالشكل الإنسانى (الجسم والرأس) فنجد لها عشرات النماذج فى التراث اليونانى المصرى، وأيضا التراث اليونانى غير المصرى.
٦- نستنتج من هذا ميل الفنان إلى تأمل موضوعاته وتركيزه على الإنسان.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية فى العصر اليونانى إما أنها تميل للتوسط بين الفعل والتفكير "٤"، أو تميل للتفكير بدرجة محدودة "٥". ولا يختلف الأمر عن ذلك فى الشخصية اليونانية غير المصرية.

الفصل الثامن
الشخصية المصرية
فى العصر الرومانى

بدأ عهد الرومان فى مصر عام ٣١، واستمر حتى عـام ٦٨ ٤ حيث بدأ الفتح العربى. وفى البداية كان الحكم الرومانى يقوم على الديانـة الوثنيـة، ثم أعلنت المسيحية دينا رسميا للدولـة الرومانية فـى غضـون القـرن الرابـع. وقبل إعلان المسيحية دينا رسميا كان شعب مصر يقدم علـى الديـن الجديـد، وتزايد عدد المسيحيين، وقامت الدولة الرومانية باضطهاد المسيحيين، حتـى اعترفت هى بالدين المسيحى فى عهد قسطنطين.

ويلاحظ فى تراث هذه الفترة – والتى استمرت حوالى ستة قـرون – أنه يوجد عدد من الفنون :

١– بقايا الفن الفرعونى، وبعض الأعمال الجديدة المحدودة.

٢– الفن اليونانى المصرى.

٣– الفن الرومانى المصرى.

٤– الفن القبطى.

والفن الرومانى نفسه ينقسم إلى شقين : فى ما قبل المسيحية، وما بعدها، أى: ما قبل اعتناق الدولة الرومانية للمسيحية، وما بعدها. ولهذا وجب الفصل بيـن التراث الرومانى، والفنون الأخرى. وفى ذلك نرى :

١– دراسة الأعمال الرومانية غير المسيحية، التى تعرف – بوضـوح – بأنهـا رومانية من قبل مؤرخى الفن.

٢– تحديد كل الأعمال الكنسية، وهى تـراث رومـانى مسـيحى، وفصلهـا عـن الفن القبطى.

وعنـد إجـراء ذلـك لوحـظ قلـة الأعمـال الفنيـة الرومانيـة المسـجلة، فيمـا عـدا البورتريـه والـذى ينتمـى لمدرسـة الفيـوم، ووجـد تداخـل بيـن الفــن القبطــى، والرومانى المسيحى. ولهذا اختيرت مجموعة من الأعمال الرومانيـة – طبقـا لتحديد كتـاب الفــن – كمــا اختـيرت مجموعــة مــن الأيقونـــات المســيحية، وهى تنسب للعصر الرومانى. وقد وجد أنها مميزة بـالفعل عـن الفـن القبطـى لما يلى:

١– أنها تتشابه مع بورتريهات مدرسة الفيوم.

٢– أنها تتشابه مع تراث الفن الرومانى خارج مصر.

٣– أنها تختلف عن الفن القبطى فى تكوينها العام.

٤- روعى أيضا أن تراث الفن القبطى هو تراث فن شعبى، مما يجعل له ملامح مميزة عن التراث الرومانى المسيحى.

ومن خلال ما سبق أمكن تحديد عينة لدراسة الشخصية المصرية الرومانية، وهى تتكون من :

١- بعض الأعمال الرومانية (التماثيل والتصوير) وهى قليلة.
٢- لوحات البورتريه الرومانية، وهى كثيرة.
٣- أيقونات الفن الرومانى المسيحى.

على هذا، فإن دراسة الشخصية المصرية الرومانية سوف تتضمن أيضا دراسة للجانب الرومانى المسيحى، بجانب الجزء الرومانى الوثنى.

من خلال ذلك نستطيع أن نصل إلى عينة جيدة، وإن كانت تتميز باحتوائها على رسم الوجه (البورتريه) أو الايقونة أو رسوم جدارية مسيحية، وهذا يعنى فقدها لجزء هام، وهو تصوير الحياة اليومية، حيث نجد ندرة فى الأعمال الموثقة والتى تعبر عن الحياة اليومية فى مصر.

الفن الرومانى : الأسلوب

سنبدأ دراستنا للفن الرومانى بدراسة سمات الأسلوب، ويلاحظ - عامة - ارتباط الأسلوب الرومانى بالأسلوب اليونانى، وكأنه مرحلة تالية له، وإن كان لكل منهما ملامحه الخاصة والتى تمكن المشاهد من تمييزها بقدر ما من الدقة.

التقليد - التميز :

ترتفع درجة التقليد فى الأسلوب الفنى كلما زادت القواعد والقوالب الفنية التى يلتزم بها الفنان. وفى الفن الرومانى والبيزنطى تظهر قواعد يلتزم بها الفنان ولكنها محدودة، وبالتالى فإنها تحدد جزءا من العمل الفنى، وليس العمل ككل. ويلاحظ - مثلا - فى الفن المعمارى البيزنطى (١٩٦) أن له طابعا عاما أو خصائصا عامة فى الأعمدة والقباب، والتصاوير الجدارية، ومع هذا نجده يتغير فى تفاصيله من كنيسة لأخرى، أو عبر الزمن. ويلاحظ - بجانب ذلك - ما يلى :

١- تكرار ظهور العين الواسعة (١٠٠، ١٠١). والعين تمثل موضوعا يتلاءم مع التميز "١"، أو محايد "٢"، حيث إن خصائص أجزائها متشابهة عند الأفراد (حدقة العين)، ويميل أسلوب الفنان للجمع بين التقليد والتمييز فنجد اختلافات، وتشابهات "٢".
٢- يلاحظ ميل الفنان للمنظور الأمامي وشبه الجانبي، دون الجانبي الكامل أو الخلفي. ويلاحظ ارتباط هذا المنظور برسم الشخصيات المسيحية الدينية (١٠١ : ٧٠-٧٧). فى حين نجد تنوعا فى المنظور فى الرسوم غير الدينية أو الوثنية (٩٧ : شكل ٢٨ -٣٣)، والمنظور يمثل موضوعا يتلاءم، أو يشترط التميز "٣ أو ٤" حيث يختلف وضع الشخص واتجاهه من موقف لآخر. ويظهر الأسلوب تنوع محدود فى المنظور، أى درجة محايدة "٢"، وذلك فى الرسم المسيحى، وفى غير ذلك يظهر درجة من التميز "٣ أو ٤".
٣- فى شكل الإنسان (١٠٠ : شكل ٩٧٣-٩٨٠) وهو موضوع يتلاءم مع التميز، أو يشترطه "٣ أو ٤"، يعبر الأسلوب عن درجة معقولة من التميز "٣".

نستدل مما سبق أن الأسلوب المصرى الرومانى، يميل للتوسط "٤" بين التقليد والتمييز. فى حين أنه يميل بدرجة محدودة على الأقل للتميز "٥"، فى الموضوعات الرومانية غير المسيحية.

الرفض - القبول :

ينقسم تراث الفن الرومانى المصرى إلى جزئين أساسيين :

الأول : تراث مسيحى يحكى قصص دينية.

الثانى : تراث البورتريه، وهو يصور الشخص المتوفى.

بجانب هذا نجد بعض الأعمال التى تختص بموضوعات رومانية، سواء وثنية أو ملكية. ويلاحظ فى هذه الأجزاء ما يلى :

١- فى التراث المسيحى (١٠١ : ٧٠) يتلاءم الموضوع مع القبول أو يشترطه "٣ أو ٤"، حيث تمثل الأعمال القديسين والرسل، ويعبر الأسلوب عن القبول "٤" من خلال رونق واضح يظهر فى الأشخاص وتكوين العمل.

٢- فى تراث البورتريه (١٠٠ : شكل ٩٧٥ - ٩٨٠) يتناول موضوع العمل تصويرا للمتوفى، وهو موضوع يتلاءم مع الرفض "١"، إلا أنه يمثل أيضا تخليدا للمتوفى أو ذكراه ؛ ولهذا يمكن اعتباره موضوعا محايدا "٢". ويعبر أسلوب الفنان عن درجة محايدة من القبول أو الرفض "٢"، حيث يظهر أحيانا رونق واضح لشكل الفرد، وأحيانا أخرى لا يظهر ذلك، أو يبدو الشكل منفرا بعض الشيء.

٣- وفى بعض الأعمال الأخرى (٩٧ : شكل ٢٨ ، ٣٣) والتى تصور لقطات من الحياة، يظهر - إلى حد ما - ميل للتوسط على هذه السمة.

نستدل مما سبق أن الأسلوب المصرى الرومانى، يميل للتوسط على سمة الرفض - القبول "٤"، وذلك فى جانبه العام، أما جانبه المسيحى فيميل للقبول "٥".

التحوير - المواجهة :

كيف واجه الفنان المصرى الرومانى مشكلات الحياة ؟ وقبل أن نجد جوابا لهذا السؤال، علينا أن نبحث عن الحياة المصرية، فلانجد لها نماذج كثيرة. هل كان ذلك هروبا من الحياة، أم لسبب آخر ؟ فالفنان المصرى الرومانى واجه عددا من الموضوعات التى تبدأ بالموضوعات الرومانية والملوك، ثم الأساطير والآلهة الوثنية، ثم بعد ذلك الموضوعات المسيحية. وفى قلب الحياة، اختار الفنان الاهتمام بالأشخاص ؛ فصنع تراثا ضخما للبورتريه، وهو الأول من نوعه فى الحضارة المصرية، والاهتمام بالإنسان واكب الاهتمام بالموت ؛ لأن البورتريه كان - غالبا - تصويرا للشخص المتوفى (١٠٠).

وفى أحد الأعمال (٩٧ : شكل ٢٩، ٣٢، ٣٣)، يصور الفنان لقطة من الحياة، وهى منظر نيلى يجمع بين بعض الحيوانات ومنها التمساح، ولقطات النيل والأزهار والأطفال والمبانى. وهذا المنظر يتكرر فى أعمال أخرى. ويشير ذلك إلى اهتمام بالحياة، ولكن بمنظور اللقطة التى تسجل الطبيعة. وإذا اعتبرنا هذه اللوحات بمثابة لقطات تصوير جمال الطبيعة، فهى الأولى فى الحضارة المصرية.

وننظر إلى مثال آخر (١٠١ : ٧٩) (*)، فنجد تصويرا لاثنين من القديسين على هيئة آلهة فرعونية، وهنا تظهر - مرة أخرى - نزعة الفنان للتحوير : ففى العصر اليونانى وجدنا الملك فى هيئة فرعونية، والآن نجد القديس المسيحى فى هيئة فرعونية، وهى نزعة تحويرية واضحة تشير إلى الصراع الذى يعايشه الفنان المصرى، حيث تتصارع قوة الحضارة الفرعونية مع المعتقدات الجديدة والحضارات الجديدة، ويظهر التحوير بوضوح إذا افترضنا أن الفنان الذى رسم هذا العمل يتمسك بالعقائد الفرعونية، ويظهر أنه حور هذه العقائد إلى عمل مسيحى حتى يستطيع أن يواجه المجتمع بهذا العمل، فهو يخفى ما بداخله، ويظهر محورا. وتتأكد هذه النزعة من خلال هروب الفنان من موضوعات الواقع واهتمامه برسم الشخص المتوفى واللقطات الطبيعية.

نستنتج من ذلك : أنه فى سمة التحوير - المواجهة، يميل الأسلوب المصرى الرومانى للتحوير بدرجة محدودة "٣"، أو درجة واضحة "٢"، والأغلب أنه بدرجة واضحة.

التقدمية - الرجعية :

لكى نقيس هذه السمة يجب أن نحدد - أولا - محك القياس، وهو الماضى الذى يتكون من :

١- فن يونانى مصرى.
٢- فن فرعونى.

والفن الفرعونى - منذ نهاية عهود الفراعنة - بدأ فى الرجعية، ولم يتغير بعد ذلك حتى انتهى مع بدايات العصر الرومانى ؛ ولذلك سوف نقيس الرجعية من خلال مقارنة الفن اليونانى بالرومانى، حيث نجد مظاهرة الاختلاف الآتية :

١- تغيرا فى أسلوب التصوير.
٢- تغير الايقونات والأسلوب الرومانى المسيحى فى الرسم.
٣- ظهور فن البورترية.
٤- ظهور المناظر الطبيعية.

(*) أنظر اللوحة رقم (١١) بالملحق .

وهذه الفروق تظهر قدرا من التنوع والاختلاف بين الفن المصرى اليونانى، والفن المصرى الرومانى. لذلك فهى تمثل حركة تقدمية، تغير فيها الفن من أسلوب لآخر. مع احتفاظ كلا التراثين - اليونانى والرومانى - ببعض العناصر المشتركة فى أسلوب التعبير الفنى، ولا يهمنا كثيرا أن نعقد مقارنة دقيقة بين الأسلوبين فى تفاصيل الصيغة الفنية وأساليبها المستخدمة. وعامة يعد الموقف ملائما للتقدمية "١"، لتغير الحكام، والدين الجديد، ويظهر السلوك قدرا واضحا من التقدمية "صفر".

نستدل من ذلك على أن الأسلوب المصرى الرومانى يميل للتقدمية "٣"، وذلك من خلال مقارنته بالأسلوب المصرى اليونانى.

الرقة - الخشونة :

يمكن أن ندرس هذه السمة فى أسلوب التعبير عن الوجه الإنسانى، ووجه الإنسان يعد موضوعا محايدا يجمع بين الرقة والخشونة "٢"، وهو قد يميل للرقة فى وجه المرأة "١"، أو يميل للخشونة فى وجه الرجل "٣". ولهذا سوف نعتبره محايدا "٢" بالنسبة لوجه الإنسان عامة. ويلاحظ عند دراسة هذا الجانب ما يلى :

١- فى وجه امرأة (٩٧ : شكل ٣١)، يميل الأسلوب للتوسط بين الرقة والخشونة "٢".

٢- فى وجه رجل (١٠٠ : شكل ٩٧٦) يميل الأسلوب للخشونة بدرجة واضحة "٤".

٣- فى وجه رجل (١٠٠ : شكل ٩٨٠) يميل الأسلوب للتوسط بين الرقة والخشونة "٢".

٤- فى وجه رجل (١٠٠ : شكل ٩٧٩) يميل الأسلوب للخشونة "٣".

٥- فى وجه امرأة يميل الأسلوب للخشونة "٣".

٦- فى وجه امرأة (١٠٠ : شكل ٩٧٨) يميل الأسلوب للتوسط "٢" أو الرقة "١".

٧- فى وجه امرأة (١٠١ : شكل ٧٠) (شخصية دينية مسيحية) يميل الأسلوب للرقة "١"، وفى وجه رجل (شخصية دينية مسيحية) يميل للتوسط "٢".

٨ – فى وجه امرأة ورجل (١٠١ : ٧١) من الشخصيات الدينية المسيحية يميل الأسلوب للرقة.

نستدل من ذلك، أن الأسلوب المصرى الرومانى يميل للخشونة "٥" فى تصويره للأشخاص العاديين. ولكنه يميل للرقة "٣" فى تصويره للشخصيات المسيحية.

الشبع – الجوع الحسى :

ما مقدار الإثارة والتنبيه فى العمل الفنى المصرى الرومانى ؟ إن الإجابة على هذا التساؤل تدفع الباحث للتمييز بين مجموعتين فى تراث الفن المصرى الرومانى. وهما – مرة أخرى – بورتريهات الشخصية الجنائزية، والأيقونات المسيحية.

وفى الشخصيات الجنائزية، يميل الموضوع نفسه تجاه الشبع الحسى "١"، لأنه ليس موضوعا مثيرا، ولا يحتوى على عناصر إثارة، بل هو موضوع يدعو للهدوء وعدم الإثارة. فهذه الأعمال الفنية صنعت لتخليد ذكرى المتوفى، على الطريقة الفرعونية. ويتضح من هذه الأعمال أن ألوانها (٩٧ : الغلاف وصورة ملونة أمام ص ٧٢) تميل للألوان الهادئة (الأزرق) كما يكثر بها اللون الأسود، والألوان الغامقة عموما. وفى رسم هذه الشخوص (١٠٠ : شكل ٩٧٣ – ٩٨٨) يعطى الفنان انطباعا بالهدوء والثبات، فلانجد نظرات غريبة أو غامضة، أى لانجد مؤشرات للإثارة. لهذا فالأسلوب يميل تجاه الشبع الحسى "١".

أما فى الرسوم الدينية (١٠١ : ٧٠–٨ ١)، فنجد أن المضوع محايدا على هذه السمة "٢". أما أسلوب الفنان، فيميل للجوع الحسى "٣" حيث نجد الألوان النشطة (الأحمر)، والفاتحة، والمقابلات اللونية المثيرة.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب المصرى الرومانى – فى الموضوعات الدينية – يميل تجاه الجوع الحسى "٥"، أما فى موضوعات البورتريه الجنائزى فيميل للتوسط "٤".

التصلب – المرونة :

تظهر هذه السمة فى المنظور الأمامى للأشخاص (١٠١ : ٧٠–٨١)، وهى ملاحظة تستوقف المشاهد. ففى بعض الأعمال يكون المنظور

الأمامى أساسيا بالنسبة لتكوين العمل، ولكن فى مرات أخرى يتطلب العمل منظورا جانبيا، ولكن الفنان يحاول دائما أن يركز على المنظور الأمامى. ويظهر هذا التأكيد فى وجه الإنسان، فنجده دائما فى وضع أمامى أو شبه جانبى. ولانجده فى وضع جانبى تام، إلا فى حالة واحدة (١٠١ : ٧٩)، وهى تمثل قديسين فى شكل آلهة فرعونية. وعندما يميل الجسم للوضع الجانبى، نجد الوجه يميل بدرجة أقل للوضع الجانبى، فقد تختفى الأذن اليسرى مثلا، ولكن يظل الوجه كاملا، أو شبه كامل، فدائما نجد العينين.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب المصرى الرومانى يأخذ موضعا يميل للتصلب "٣" فى سمة "التصلب – المرونة".

الاغتراب – الانخراط :

يلاحظ فى موضوعات الأعمال الفنية أنها :

١- جزء منها يمثل صورة للشخص المتوفى، وهو موضوع يرتبط بالواقع مباشرة، بل ويعبر عن قيام الفن بدور اجتماعى محدد، وهو رسم صورة للشخص لتذكره.

٢- جزء آخر، يمثل تصويرا للموضوعات الدينية، وهى ترتبط مباشرة بالعقيدة المسيحية، ولها عدد من الأهداف، منها : تزيين الكنائس، وشرح الأحداث الدينية.

٣- أما الحياة اليومية، فتختفى – إلى حد كبير – من تراث الفن المصرى الرومانى.

وفى النقطة الأخيرة مظهر لعدم الانخراط، وهو لا يعبر مباشرة عن الاغتراب. أما الأسلوب الفنى، فيظهر درجة من الانخراط، حيث نجد أنه يتعامل مع موضوعاته بأسلوب واقعى مباشر. وفى الموضوعات الدينية يعبر الفنان – مثلا – عن شكل الملاك (١٠١ : ٧٢)، له جناحان، ويمسك ميزانا (صورة الملاك ميخائيل). وهذا التصوير الرمزى يرتبط بالمعانى الشائعة مباشرة، حيث الجناح يشير إلى أن الملاك روح توجد فى السماء، والميزان يشير للحساب.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب المصرى الرومانى يميل للانخراط "٥ أو ٦".

السلاسة - الوسوسة :

يلاحظ في بعض الأعمال، ميلا لتحديد نظام معين لترتيب وضع الأشخاص، وهذا يظهر خاصة في الايقونات التي تتضمن مواضيع دينية، فنجد مثلا :

١- ترتيب أشخاص العمل (١٠١ : ٧٠)، في صفين، مثل ما نجده الآن في الصور التذكارية التي يحتفظ بها الإنسان، سواء لعائلة، أو مجموعة أصدقاء.

٢- ترتيب الأشخاص في صف واحد شبه دائري (١٠١ : ٧٥).

٣- ترتيب الأشخاص في صفوف متتالية، بلغة السطر المستخدم في الكتابة (١٠١ : شكل ٧٧).

وتذكرنا هذه الملاحظات، بلغة السطر، ورسم الأشخاص في صفوف، والتي نجدها - بوضوح شديد في الفن الفرعوني.

نستدل من ذلك على أن الأسلوب المصري الروماني يميل لقطب الوسوسة بدرجة بسيطة أو أكثر قليلا "٥ أو ٦".

العملية - الجمالية :

يتاح قياس هذه السمة - في تراث الفن المصري الروماني - في الملابس ويظهر بشكل عام تشابه الملابس الرومانية مع الملابس اليونانية، حيث الملابس الفضفاضة، والتي تتميز بقلة تحديداتها. ولكن لا يتاح لنا نماذج متنوعة لملابس الإنسان العادي، في ظروف الحياة اليومية، سواء الاجتماعية أو العملية. ويلاحظ في الملابس ما يلي :

١- في رسوم الشخصيات الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٧٣ - ٩٨٨)، نجد أن الملابس فضفاضة، ولاتتيح الحركة بسهولة، ولكن يفرض أن الشخص يرسم لا بملابس العمل، بل بملابس رسمية.

٢- في رسوم الشخصيات الدينية المسيحية، يلاحظ الملابس الفضفاضة أيضا، وهي تتراوح بين الملابس شديدة البساطة (١٠١ : شكل ٧٠-٧٧)، والملابس الجميلة، التي تظهر قدرا محدودا من الفخامة. ويتضح من الملاحظة الدقيقة، أن الملابس البسيطة تظهر في الشخصيات الدينية

الكتابية (*) (العذراء، يوسف، الطفل يسوع، بطرس الرسول) فى حين أن الملابس التى تميل للفخامة تظهر فى الشخصيات الدينية غير الكتابية، مثل القديسين والرهبان والأساقفة.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب المصرى الرومانى يميل للتوسط "٤" على سمة - العملية - الجمالية، ولكنه يظهر ميلا تجاه الجمالية "٥" ؛ لأن تكوين الملابس - فى مجملها - غير عملى.

الحسم - عدم الحسم :

يلاحظ فى هذه السمة، فى التراث المصرى الرومانى، ما يلى :

١- فى تكوين شكل العين (١٠١ : ٧٠)، وهى تتلاءم فى بعض أجزائها مع الحسم "١"، يعبر الأسلوب عن درجة ملائمة من الحسم"١".
٢- فى تكوين شكل العين (١٠١ : ٧١)، فى عمل آخر، يعبر الأسلوب عن درجة أكبر من الحسم "صفر".
٣- فى تحديد الخطوط الخارجية للجسم (١٠١ : شكل ٧٣)، وهو موضوع يتلاءم أو يشترط الحسم"صفر أو ١"، يعبر الأسلوب عن درجة واضحة من الحسم (التحديد) "صفر".
٤- فى تحديد "تقاطيع" الوجه (١٠١ : ٧٣)، وهو موضوع يتلاءم أو يشترط عدم الحسم "٣ أو ٤"، يعبر الأسلوب عن عدم الحسم "٤".
٥- فى تفاصيل اليد (١٠١ : ٧٦)، وهو موضوع يتلاءم مع الحسم "١"، يعبر الأسلوب عن عدم الحسم "صفر".

وينطبق ما سبق على الأعمال المسيحية الدينية، كما ينطبق على الأعمال الخاصة بصور الشخصيات الجنائزية.

نستدل من ذلك أن الأسلوب المصرى الرومانى يأخذ موضعا متوسطا "٤"فى سمة الحسم - عدم الحسم. ويلاحظ أن بعض الأعمال تميل للحسم، والبعض يميل لعدم الحسم.

(*)نقصد بالكتابية : الشخصيات التى جاء ذكرها فى الكتاب المقدس.

اللاتناغم – التناغم :

فى هذه السمة يظهر ما يلى :

١- فى عمل يمثل هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١) (*) ، وهو موضوع محايد "٢"، أو يميل للاتناغم "١"، يضع الفنان عناصر العمل فى مواضع متقابلة متناغمة، وهو ما يعبر عن التناغم "٤".

٢- وفى عمل آخر، يمثل مشهد دفن المسيح (١٠١ : ٧٥)، وهو موضوع محايد "٢"، نجد مقابلات متعددة بين موضع الأشخاص، والزخارف، والملائكة، يعطى انطباعا واضحا بالتوازن، وهو ما يعبر عن التناغم "٤".

٣- وفى الأعمال التى تسجل رسوم للشخصيات الدينية (١٠١ : ٧٦ – ٧٧)، وهى موضوع إما محايد "٢"، أو يميل للتناغم "٣"، حيث إنها لوحات تذكارية، نجد الفنان يضع الشخصيات ويرتبها فى نغمة محددة، متسقة، من حيث عدد الأشخاص وموضعهم، ثم توزيع الزخارف فى الصورة، وهو ما يعبر عن التناغم "٤".

نستنتج من ذلك، أن فى سمة اللاتناغم – التناغم، يميل الأسلوب المصرى الرومانى، إلى التناغم بدرجة واضحة "٦ أو ٧".

الاختصار – الإسهاب :

لانجد فى تراث الأعمال المصرية الرومانية، موضوعات تميل بطبيعتها إلى الإسهاب، أى : موضوعات تتناول جماعات، مثل : الحرب، والعمل، والجنائز... إلخ. وفى الصور الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٧٣ – ٩٨٨)، نجد دائما عنصرا واحدا، وهو رسم الشخص المتوفى. وهذه الأعمال تشمل – أساسا – موضوعا يشترط الاختصار "صفر"، فهى عمل تصويرى لشخص واحد، وبالتالى، فإن الأسلوب أيضا يعبر عن هذا الميل الشديد للاختصار "صفر".

أما فى الأعمال الدينية (١٠١ : ٧٠–٨١)، فنجد لوحات تضم شخصا واحدا، أو اثنين، وهكذا حتى ٢١ شخصا. ولكن، كيف يمكن قياس درجة السمة فى هذه الأعمال ؟ علينا أولا أن نحدد الموضوع. وفى كل الأعمال السابقة يكون الموضوع إما تسجيلا لصورة شخص أو أشخاص، أو موقفا

(*) أنظر اللوحة رقم (١٢) بالملحق .

(حدث). وفى جميع الأعمال نجد شخصيات دينية (سواء كتابية أو غير كتابية) معروفة، أى أنها شخصيات واقعية. وبالتالى، فإن عددها يماثل الغرض من العمل، أى الأسلوب يساوى الموضوع. أما فى رسم الملائكة، فإن الفنان يختار بين رسم أعداد كبيرة، أو قليلة، ونجده يميل للعدد القليل. أى هناك نزعة بسيطة للاختصار، يصعب تحديد دلالتها وأهميتها.

وفى الأعمال التى تتناول موضوعات من الحياة، هى غالبا مناظر طبيعية (٩٧ : شكل ٣٣)، نجد ميل الفنان للأسهاب، وهو ما يظهر فى وجود عناصر متكررة، أو حين يمكن تقليل عددها دون الإخلال بمتطلبات العمل.

نستنتج مما سبق أنه فى سمة الاختصار - الإسهاب يميل الأسلوب المصرى الرومانى إلى التوسط "٤".

الشكل - المضمون :

بدراسة التراث المصرى الرومانى، يمكن ملاحظة ما يلى :

١- فى صورة هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١)، تتضمن الصورة عناصر مثل : الخوف على الطفل يسوع، وتعب السفر.. إلخ. فالموضوع بالتالى يتلاءم مع المضمون "٣"، ولكن الأسلوب يعبر عن ميل تجاه الشكل "١".

٢- فى صورة الملاك ميخائيل (١٠١ : ٧٢)، حيث الموضوع محايد "٢"، لأن ليس له دلالات محددة، يظهر الأسلوب ميلا تجاه الشكل "١" فى وجه الملاك وتكوينه، وإن كان هناك بعض المضمون فى استخدام الميزان لرمز العدالة.

٣- وفى البورتريهات الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٧٣ - ٩٨٨)، يتناول الفنان شكل الإنسان، ولكنه لا يتناول موقف الموت، أو طقوس الجناز. لهذا فموضوع العمل محايد "٢"، لأنه يجمع بين شكل الإنسان، وملامحه التى تظهر بعض سماته. وتميل معالجة الفنان لأظهار عناصر الشكل مع قدر من المضون. وعند ملاحظة أى عمل من الأعمال، يمكن أن نفرض أن الأسلوب يعبر عن مضمون واضح "٣" من مشاعر الحزن، أو القوة،... إلخ. ولكن مع هذا يلاحظ أن هذه المشاعر توجد متشابهة فى معظم الأعمال، وهى بالتالى لا تميز - بوضوح - بين مضمون ملامح شخص،

ومضمون ملامح آخر. ولذا يمكن أن نعتبرها محايدة "٢" أى تجمع بين عناصر الشكل والمضمون.

٤- وفى صورة لقديسين (١٠١ : ٧٢)، وهو موضوع محايد "٢"، نجد أسلوب الفنان أما محايد "٢" أو يميل للشكل "١".

٥- وفى صورة لمشهد دفن السيد المسيح، وهو يتلاءم مع المضمون أو يشترطه "٣ أو ٤"، يعبر أسلوب الفنان عن ميل تجاه الشكل "١".

يتضح من هذا أنه فى سمة الشكل - المضمون يأخذ الأسلوب المصرى الرومانى موضعا يميل للشكل "٣". وإذا فصلنا الأعمال الجنائزية عن الدينية، سنجد أن الأخيرة تميل للشكل بوضوح "٢". فى حين أن الأولى تميل للتوسط "٤"، أو للشكل بدرجة محددة "٣".

التبسيط - التعقيد :

فى كل أعمال البورتريه الجنائزية لا يمكن قياس هذه السمة، حيث إن العمل يتكون من عنصر واحد، ولهذا فلا مجال للتعقيد.

أما فى الأعمال الدينية، فيمكن أن ندرس هذه السمة، حيث كل عمل يحوى العديد من العناصر أو المعانى، ونجد فى بعض نماذج هذه الأعمال ما يلى :

١- فى تصوير هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١)، يتلاءم الموضوع مع التعقيد "٣" لأنه يشمل عددا من المعانى، منها : الهروب والخوف، بجانب حماية المسيح... إلخ. ولكن الفنان يميل فى أسلوب معالجته إلى التبسيط "١".

٢- فى تصوير دفن المسيح (١٠١ : ٧٥) ويتلاءم الموضوع أيضا مع التعقيد "٣"، ولكن الفنان يميل للتبسيط "١".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة التبسيط - التعقيد، يميل الأسلوب المصرى الرومانى إلى التبسيط "٢"

عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض :

إن تميز الأسلوب المصرى الرومانى بالميل تجاه الشكل فى سمة الشكل - المضمون، وتجاه التبسيط فى سمة التبسيط - التعقيد، يجعلنا نفرض

ميله تجاه عدم تحمل الغموض. وفى الصور الجنائزية لا يواجه الفنان موضوعا غامضا، ولا يعالجه بأسلوب غامض. فالموضوع هو شخص توفى، والمطلوب رسم صورة له، كتذكار. وبرغم اختلاط مشاعر الحزن بالذكرى، إلا أن العمل فى النهاية لا يتناول أفكارا غامضة.

وفى الصور الدينية، يتعرض الفنان لموضوعات عقائدية أو روحية، كما يتعرض لموضوعات غير واقعية (غير مادية) مثل الملائكة. ولكن التكوينات النهائية للأعمال الفنية، لا تتناول علاقات غامضة أو معانى يصعب اكتشافها، فيمكن من ملاحظة أى عمل، ومعرفة الأشخاص الواقفين الذين يشملهم العمل، فهم العمل ودلالته ومعناه. وبعض الموضوعات الدينية يتلاءم مع تحمل الغموض "٣"، مثل هروب العائلة المقدسة، ودفن المسيح (١٠١ : ٧١، ٧٥)، ولكن الفنان يعالج الموضوع بأسلوب يعبر عن عدم تحمل الغموض "١".

نستدل من ذلك على أن الأسلوب المصرى الرومانى يميل لعدم تحمل الغموض بدرجة بسيطة "٣" أو درجة أكبر "٢".

الخيالية – الواقعية :

ويلاحظ فى تراث الفن المصرى الرومانى ما يلى :

١- فى بعض الصور الجنائزية (١٠٠ : ٩٧٣، ٩٧٥، ٩٧ : الغلاف)، حيث يتلاءم الموضوع مع الواقعية، أو يشترطها "٣ أو ٤"، فهى صور لأشخاص واقعيين، يميل الفنان إلى التوسط بين الخيالية والواقعية "٢"، أو يميل إلى الواقعية "٣".

٢- فى بعض الصور الجنائزية الأخرى (١٠٠ : ٧٠، ٧٦)، وهى تشترط الواقعية "٤"، لأنها لشخصيات دينية واقعية يميل الأسلوب إلى الواقعية بدرجة محدودة "٣".

٤- فى بعض الصور الدينية (١٠١ : ٧١، ٧٥)، وهى تشترط الواقعية أيضا "٤"، يميل الأسلوب للتوسط "٢" أو الخيالية "١".

٥- فى صورة الملاك، وهى تتلاءم مع الخيالية أو تشترطها "١ أو صفر"، يعبر أسلوب الفنان عن ميل تجاه الخيالية "١"، حيث إن شكل الملاك ليس نقلا لشكل واقعى، كما أن الجناح هو رمز خيالى.

نستنتج مما سبق ميل الأسلوب المصرى الرومانى إلى الخيالية "٣" فى سمة الخيالية – الواقعية. وربما تظهر الخيالية فى الصور الدينية أكثر من الصور الجنائزية.

العيانية – التجريدية :

أحد النماذج الأساسية التى تتيح دراسة هذه السمة، فى تراث الفن الرومانى المصرى، هى صورة الملاك ميخائيل (١٠١ : ٧٢). فهذه الصورة تصور الملاك إنسانا له جناحان. والملاك فى المفهوم الدينى يوجد فى السماء أو فى الجنة، أى أنه يوجد مع الله أو على مقربة منه، وفى كل الحالات فهو ليس على الأرض، وهو أقرب للسماء. ولذا عبر الفنان عن الملاك برسم جناحين له، فالجناح يرمز للطيور والطيران، وما دام الملاك يوجد فى السماء، فإنه مثل الطيور، ولذا فالجناح يعنى أن الملاك يوجد فى السماء. وهذا المعنى تجريدى، حيث نصل من المعنى العينى للطيران، إلى المعنى المجرد، وهو الوجود فى السماء. ولكن يلاحظ أن الارتباط بين الجناح والملاك أو الآلهة – ليس اكتشافا للفنان الرومانى المصرى، بل هو رمز شائع ومعروف فى حضارات مختلفة وأزمنة مختلفة. وعدا هذا المثال يميل الفنان الرومانى المصرى إلى التوسط بين العيانية والتجريدية، فلا نجد أعمالا تظهر العيانية بوضوح، أو أخرى تظهر التجريدية بوضوح.

نستدل مما سبق على أن فى سمة العيانية – التجريدية، يظهر الأسلوب المصرى الرومانى، ميلا تجاه التوسط "٤" بين القطبين.

التركيب – التحليل :

فى هذه السمة يمكن ملاحظة ما يلى :

١- فى الوجه الإنسانى (١٠٠ : شكل ٩٧٩)، وهو موضوع محايد "٢"، يعبر الفنان عن ميل للتوسط بين التركيب والتحليل "٢". فيوازن بين الشكل وبعض التفاصيل.
٢- فى الوجه الإنسانى (١٠٠ : شكل ٩٨٠)، وهو موضوع محايد "٢"، يعبر الفنان عن ميل تجاه التركيب "١".
٣- وفى وجه آخر (١٠٠ : شكل ٩٨١)، يتضح ميل الأسلوب للتوسط "٢".
٤- وفى وجه آخر (١٠٠ : شكل ٩٧٤)، يتضح ميل الأسلوب للتركيب "١".

٥- وفـى شكل اليد (١٠١ : ٧٠ - ٧١)، وهـو موضـوع محـايد "٢"، يميـل الأسلوب للتركيب "١".

ويتضح بشكل عام أن الفنان يميل للتركيز على بعض التفاصيل، ممـا يظهر شكلا تحليليا، ولكنه ينزع فى النهاية للشكل الكلى. فلا يغالى فى إظهار الأجزاء، ولا يتوقف عند كل جزء فيظهر بعض الأجزاء ويـترك البقيـة. ممـا يتضح من الملاحظـات السـابقة : أن الفنـان، أو بعـض الفنـانين، يظـهر ميـلا للتوسط على هذه السمة، فى حين أن فنانا آخر، أو بعض الفنانين، يظهر ميلا للتركيب، وربما يشيع التركيب فى الأعمال الدينية، عن تلك الجنائزية.

نستنتج مما سبق على أن الأسلوب المصرى الرومانى، يميل للتركيب "٣"، أو ربمـا للتوسـط بيـن الـتركيب والتحليـل "٤". ونفـرض أن فـى الموضوعات غير الدينية، يميل الأسلوب للتوسط "٤"، فـى حيـن يغلـب الميـل للتركيب "٣" فى الموضوعات الدينية.

التفكك - التماسك المعرفى :

تظهر هذه السمة فى مدى الترابط بين عناصر العمل الفنـى، وأيضـا مـدى التداخل الفعلى بين هذه العنـاصر. ولا يتـاح قيـاس هـذه السـمة فـى العصور الجنائزيـة، لأنها تتكون من عنصر واحد فقط، أما فـى الأعمـال الدينية، فيظهر :

١- فى عمل يصور بعض الشخصيات الدينية (١٠١ : ٧٠، ٧٧)، وهو يشبه الصور التذكارية التى تضم الأشخاص دون موقف محدد، يميل الموضوع تجاه التفكك "١"، ويعبر الأسلوب عن درجة ملائمة من التفكك "١".

٢- فى العمل الذى يصور العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١)، وهو موضوع يميل للتماسك "٣"، يعبر الأسلوب عن درجة ملائمة من التماسك "٣".

٣- وفى عمل آخر للعائلة المقدسة يتلاءم مع التماسك "٣"، يعبر الأسلوب عن درجة محايدة "٢".

نستخلص مما سبق، ميل الأسلوب المصرى والرومانى إلـى التوسـط "٤" فى سمة التفكك - التماسك المعرفى.

الفن الرومانى : المضمون

الضعف - التأكيدية :

بدراسة وملاحظة تراث الفن المصرى الرومانى، نجد :

١- فى صور شخصية جنائزية (١٠٠ : شكل ٩٧٣)، يفرض أن الموقف محايد "٢"، فرسم الشخص - حتى وإن وضع على قبره، او صنع للذكرى - يفرض أنه يعبر عن الشخص نفسه، ولا يشترط فيه أن يميل للضعف أو التأكيدية، وتعبر ملامح الوجه عن درجة متوسطة للسمة أو ميل بسيط تجاه التأكيدية "٣".

٢- وفى صورة أخرى (١٠٠ : شكل ٩٧٤)، تعبر الملامح عن درجة متوسطة من السمة "٢".

٣- وفى صورة ثالثة (١٠٠ : شكل ٩٧٦)، تعبر الملامح عن ميل تجاه التأكيدية "٣".

٤- يلاحظ فى معظم الصور الجنائزية، إما أنها تعبر عن درجة متوسطة على هذه السمة "٢"، أو تميل إلى التأكيدية "٣".

٥- فى صور لشخصيات دينية (١٠١ : ٧٠)، حيث الموقف محايد "٢"، أيضا، تعبر الملامح عن ميل تجاه التأكيدية "٣".

٦- فى صورة هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١)، حيث الموقف يميل للضعف "١"، نظرا لمشاعر الخوف، والهرب تعبر الملامح عن درجة متوسطة على هذه السمة "٢".

٧- فى مشهد دفن السيد المسيح (١٠١ : ٧٥)، حيث الموقف يميل للضعف "١"، لأنه مواجهة مع الموت، تعبر الملامح عن ميل تجاه الضعف "١".

نستدل مما سبق، أن فى سمة الضعف - التأكيدية، تميل الشخصية المصرية فى العصر الرومانى لاحتلال موضع متوسط "٤"، مع وجود احتمال واضح تجاه الميل نحو التأكيدية، ولكن بدرجة محدودة "٥". ولا تختلف هذه النتيجة إذا قارنا بين الصور الجنائزية الشخصية، والأعمال الدينية.

تحجيم الذات – تضخيم الذات :

لا نستطيع أن نحدد هذه السمة بوضوح في رسوم البورتريه، فهي تحوى عنصرا واحدا، وهو الوجه الإنساني، ويصعب الحكم على هذا العنصر، من حيث تحجيمه أو تضخيمه. ولكن – مع هذا – يظهر من الملامح وتكوين الشكل، أن الصور تنقل الواقع، وتعبر عن الشخص في نفس حجمه دون مبالغة. وبالتالي يمكن أن نفرض أن الصور الشخصية الجنائزية، تميل للتوسط بين التحجيم والتضخيم. لأنها تظهر الإنسان بشكل واقعي.

أما في الصور الدينية، فنواجه تساؤلا هاما، فهل الموقف يتلاءم مع التحجيم أو التوسط أو التضخيم ؟ والواقع أنه يتلاءم مع التضخيم. لماذا ؟ لأن الأعمال الدينية تتناول شخصيات دينية جاء ذكرها في الكتاب المقدس، أو شخصيات دينية تاريخية، مثل القديسين والرهبان.. وغيرهم. ويفرض أن مكانة هؤلاء تجعلهم مميزين عن الآخرين.

وفي تراث الفن المصري الروماني، يلاحظ الدائرة المحيطة بالشخصيات الدينية، وهي علامة القدسية. وإذا وضعنا هذه العلامة في الاعتبار، فسوف نلاحظ أن الشخصيات الدينية، وهي موضوع يتلاءم مع التضخيم "٣"، وتظهر بأسلوب يعبر عن التضخيم "٣"، ولكن إذا اعتبرنا أن هذه الدائرة مجرد رمز متعارف عليه، ويستخدمه جميع الفنانين، وأردنا قياس السمة من عناصر العمل، بدون الالتفاف إلى هذه الدائرة (علامة القدسية) ، فسنجد أن الأسلوب يعبر عن درجة متوسطة بين التحجيم والتضخيم "٢". وهذا يعني وجود ميل تجاه التحجيم. والواقع أن الانطباع أو الاثر النفسي للأشكال، لايتحدد من خلال الدائرة التي تحيط بالرأس، بقدر ما يتحدد من خلال العناصر الأخرى للرسم، وتكوين الشخصيات.

نستنتج مما سبق، أن الشخصية المصرية، تميل للتوسط بين التحجيم والتضخيم "٤"، مع وجود دلائل واضحة على احتمال ميلها تجاه التحجيم "٣". ويمكن أن نعتبر أن هذه السمة، تميل في الموضوعات العامة (الصورة الجنائزية) تجاه التوسط "٤"، أما في الموضوعات الدينية، فتميل تجاه التحجيم "٣".

الفهلوة – الكفاح :

فى ضوء المتاح من تراث الفن المصرى الرومانى، يواجه الباحث صعوبة حقيقية فى دراسة هذه السمة. فلا نجد نماذج كافية تصور لحظات العمل، ولحظات الترفيه، حتى نستطيع قياس هذه السمة. فمعظم التراث المصرى الرومانى، يدور حول الموت والدين.

ومع صعوبة دراسة هذه السمة، فإن التصور العام للمجتمع، قد يشير إلى ميل نحو الكفاح، أو ميل للتوسط. فالمجتمع الذى يهتم بالموت والدين بهذا الشكل لا يفرض فيه أنه يميل نحو المتعة والفهلوة.

مما سبق، نفرض أن الشخصية المصرية فى العصر الرومانى، تحتل موقعا متوسطا على سمة الفهلوة – الكفاح "٤".

السلبية – الايجابية :

بالرغم من عدم وجود نماذج لصور الحياة الواقعية – وبالتالى : مشكلاتها – إلا أن مجال الأعمال الفنية التى يزخر بها تراث هذه الفترة يحتوى على مشاكل أساسية، فالمصرى واجه عدة صعاب منها :

١- واجه المصرى ذو المعتقدات الفرعونية، تغيرا فى ديانة المجتمع إلى المسيحية.

٢- واجه المسيحى – فى بداية دخول المجتمع المصرى للمسيحية – اضطهادا شديدا من الدولة التى كانت لاتزال وثنية.

٣- بعد إعلان الدين المسيحى كدين رسمى للدولة الرومانية، حدثت اختلافات عقائدية بين الدولة الرومانية، ورجال الدين المسيحى فى مصر، مما أثار سخط الدولة الرومانية، ورجال الدين الرومان، على رجال الدين المسيحى فى مصر.

ولكن، كيف تعرض الفنان لكل هذه المشكلات ؟ إنه لم يتعرض لها بالفعل، والنموذج الوحيد لمواجهة أحد هذه المشاكل، ظهر حينما جعل الفنان اثنين من القديسين لهم شكل آلهة فرعونية (١٠١ : ٧٩). وهو لم يستطع بذلك حل المشكلة ، وهى تأرجحه بين الديانة الفرعونية والمسيحية. ويظهر هذا العمل وجود ميل للتكيف مع ظروف الواقع دون مواجهة المشاكل بأسلوب مباشر.

نستدل مما سبق على أنه برغم قلة الأدلة، إلا أن الشخصية المصرية تظهر ميلا للتوسط بين السلبية والإيجابية "٤"، مع وجود احتمال قوى للميل تجاه السلبية "٣"، وهو يظهر فى البعد عن المشكلات وعدم مواجهتها.

الفردية – الجماعية :

إن النزعة الواضحة فى الفن المصرى الرومانى إلى رسم البورتريه الشخص، تشير بمنتهى الوضوح إلى ميل تجاه الفردية. فهذه النوعية من الأعمال تركز على الشخص – الإنسان الواحد – كحقيقة متفردة، لها كيانها المستقل، دون أن تحاول أن ترى الإنسان وسط محيط اجتماعى، أو كجزء من جماعة. والصور الشخصية صنعت كجزء من طقوس الموت، أى للذكرى أو لتوضع على التابوت، أو القبر، وقد يعنى هذا أنها لا تصلح لقياس سمة الفردية، ولكن هذا غير صحيح : فإذا قارنا الشواهد الجنائزية، أو الأعمال الفنية التى ترتبط بالموت منذ عهد الفراعنة. فسنجد أنها كانت تزخر بالأشخاص فى عهد الفراعنة، ثم تحوى عددا قليلا جدا "٢ أو ٣" فى العصر اليونانى، الآن فهى عمل لشخص واحد فقط.

وتتأكد هذه النزعة من عدم وجود رسوم لجماهير، أو تجمعات فى الأعمال الدينية. ففى معظم الأعمال الدينية، نجد عدد من الأشخاص الحقيقيين. فالرسام يريد رسم جماعة من القديسين، ونجد هذا العدد المحدد فى العمل، ولا توجد جماهير، أو جماعات من القديسين كثيرة العدد فى جمهرة، أو تجمع لملائكة بعدد كبير.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية الرومانية، تظهر ميلا واضحا تجاه الفردية "٣ أو ٢" فى سمة الفردية – الجماعية.

التمييز – المساواة

بدراسة أعمال البورتريه الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٧٣ –٩٨٨)، سنجد أعدادا منها تصور المرأة، وأخرى تصور الرجل. وبمقارنة هذه الأعمال ببعضها، يلاحظ عدم وجود فروق يمكن اكتشافها وتحديدها بين الشكل العام لصور الرجل، والشكل العام لصورة المرأة. لدرجة أننا لا نجد تعبيرات الرقة فى شكل المرأة، بدرجة تجعلها مميزة تماما عن شكل الرجل.

ولا يختلف الإحساس بالحزن أو القوة.. وغيرها من المشاعر، بين صورة الرجل، وصورة المرأة.

وفى الأعمال الدينية (١٠١ : ٧٠-٨١)، يميز الفنان بين القديس، وغير القديس، بوضع دائرة حول رأسه. والواقع أن كل الأعمال الدينية تشمل شخصيات دينية فقط. وعدا الدائرة المحيطة بالرأس، فإن الشخصيات الدينية، تظهر بتكوين يشابه الشخصيات غير الدينية (الصور الجنائزية)، أى لا يوجد فرق واضح متعمد فى تكوين صورة الشخصية الدينية وغير الدينية. كذلك لا يميز الفنان بين الشخصيات الكتابة (السيدة العذراء)، والشخصيات غير الكتابية (مثل : الأنبا بولا).

وبالرغم من أن كل هذه المؤشرات تشير إلى الميل للمساواة، إلا أننا لا نملك معلومات عن الحياة اليومية، وعن دور المرأة فى المجتمع، وعن مكانة الرومانى والمصرى، ولا ننسى أن هذا العصر شهد اضطهادا للمسيحيين فى بادئ الأمر، وهو قمة التمييز.

من ذلك، نفرض أن الشخصية المصرية تميل للتوسط "٤" بين التمييز – والمساواة.

الانفصال – التعاطف :

لا يمكن أن ندرس هذه السمة فى الصور الجنائزية. أما فى الصور الدينية، فيظهر وجود قدر من التعاطف يتغير حسب الموقف. فيظهر فى صورة العائلة المقدسة، حيث الموقف يشترط التعاطف "٤". والسلوك يعبر عنه "٣ أو ٤". وصورة دفن السيد المسيح، حيث الموقف يشترط التعاطف أيضا "٤"، والسلوك يعبر عنه "٣". ولا توجد أدلة جيدة لمواقف الحياة الاجتماعية، حيث يندر وجود مثل هذه النماذج فى التراث الرومانى المصرى.

نستنتج مما سبق أن الشخصية المصرية – نظرا لندرة الأدلة والملاحظات – قد تميل للتوسط بين الانفصال والتعاطف "٤"، وإن كان يفرض أنها تميل للانفصال بدرجة محدودة "٣".

اللاتدين – التدين :

إن التراث المصرى الرومانى ينقسم ما بين الدين والموت، حيث الصور التى تتضمن أشخاصا وموضوعات دينية، وتلك التى تشمل صورا جنائزية شخصية. ولاتوجد أعمال تتضمن السلوك الدينى سواء داخل الكنيسة، أو خارجها. والاهتمام بالموت يشير إلى اهتمام بتلك اللحظة التى تفصل بين الحياة والحياة الأخرى. وهو اهتمام قديم يبدأ منذ عهد الفراعنة.

أما تراث الأعمال الدينية، فيشير إلى ميل واضح تجاه التدين، بالدرجة التى جعلت الفنان يتوجه لهذه الموضوعات ويهتم بها – لدرجة إهمال الفنان لموضعات الحياة اليومية، وتركيزه على الأعمال الدينية – مما يفرض معه أن الدين كان فى بؤرة اهتمام المجتمع، ومع هذا لا يتاح لنا قياس شدة التدين، أو التعرف على مظاهره، ومدى الإقبال على ممارسة العبادة وغيرها من مؤشرات السلوك الدينى.

مما سبق يتضح أن المجتمع المصرى الرومانى يظهر اهتماما واضحا بالدين، ولا تتوفر مؤشرات تمكن من ملاحظة السلوك الدينى نفسه. وعلى هذا، فإن الشخصية المصرية الرومانية تميل للتدين "٥ أو ٦".

التسامح – التشدد :

يظهر من تراث الفن المصرى الرومانى ميل واضح تجاه التشدد، حيث تختفى أى مظاهر للتسامح. ولكى نستطيع فهم هذه السمة بدرجة أكبر، علينا أن نلاحظ الأعمال الرومانية غير المصرية – سواء قبل المسيحية (٩٩)، أو بعد أن أصبحت المسيحية الدين الرسمى (٩٧) – مع مقارنة ذلك بالتراث الرومانى المصرى (٩٧، ١٠٠، ١٠١)، ويلاحظ فى هذه الأعمال :

١– وجود ميل للتسامح فى التراث الرومانى غير المصرى قبل المسيحية.

٢– وجود ميل للتسامح فى التراث الرومانى المصرى قبل المسيحية، ولكن بدرجة أقل مما كان عليه خارج مصر.

٣– وجود ميل للتشدد فى التراث الرومانى المصرى بعد المسيحية، ربما أكثر مما كان فى التراث غير المصرى.

نستنتج مما سبق ميل الشخصية المصرية تجاه التشدد بدرجة واضحة "٦".

المسالمة – العدوانية :

لانجد موضوعات أو مواقف تلائم دراسة هذه السمة إلا فى التراث الدينى، حيث يمكن وجود بعض المواقف التى تتلاءم مع العدوانية، أى مواقف تبعث على الشعور باعتداء الآخرين على الإنسان، وبالتالى تدفعه لمبادلتهم بنفس الشعور. وفى هذه الأعمال يلاحظ :

١- فى مشهد هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١، ٨٠) من بطش الرومان، وهو موقف يتلاءم مع العدوانية "٣"، يعبر السلوك عن درجة واضحة جدا من المسالمة "صفر" كما تظهر فى تعبيرات الوجه والمؤشرات السلوكية.

٢- فى مشهد دفن المسيح (١٠١ : ٧٥)، بعد قتله، وهو موقف يتلاءم مع العدوانية "٣"، يعبر السلوك وتكوين الموقف عن المسالمة تماما "صفر".

٣- فى مشهد قتل القديس للعدو (١٠١ : ٨١)، وآخر يضم قتل القديس لحيوان مفترس، وهى مواقف تشترط العدوانية "٤"، يعبر السلوك عن ميل تجاه المسالمة "١"، حيث نجد أن القديس يستخدم الرمح، ولكن تشير ملامحه وحركاته إلى المسالمة، ولا تظهر أى قدر من العنف.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية تميل للمسالمة بقوة "١"، مع ملاحظة أن هذه السمة قد قيست فى سلوك شخصيات دينية (قديسين)، ومع هذا فهى تظهر نزعة الفنان تجاه المسالمة وبعده عن التعبير عن العنف.

الحذر – المخاطرة :

يتاح للباحث دراسة هذه السمة فى مشهدين (١٠١ : ٨١) (*)، كلاهما لأحد القديسين : الأولى لقتل عدو، والثانية لقتل تمساح. وفى كلا العملين، فإن الموقف يشترط المخاطرة "٤" ويظهر السلوك قدرا ملائما من المخاطرة "٤". وإن كان أسلوب الفنان فى التعبير عن هذه الموضوعات لا يجسم الإحساس بالخطر. حيث يظهر القديس فى وضع القوى، والخصم فى وضع ضعيف، فلا نلاحظ خطورة الخصم على القديس.

وعدا هذه الأعمال لا نجد أمثلة أخرى يواجه فيها الإنسان العادى – أو أى شخصية دينية – خطرا ما، سواء من عدو، أو من حيوان. ولانجد – بالتالى – مشاهد للصيد، وإن كان ذلك يفسر باختفاء مشاهد الحياة العملية.

(*) أنظر اللوحة رقم (١٣) بالملحق .

ولكن في أحد الأعمال غير الدينية – مع ندرتها – نجد الفنان يصور منظرا طبيعيا للنيل (٩٧ : شكل ٣٣) وهو يمثل عددا من العناصر منها الإنسان، وربما الطفل، والحيوانات. ومن هذه الحيوانات نجد التمساح وحيوانات أخرى ضخمة، ويظهر الفنان الإنسان والحيوانات معا فى تعايش وتآلف فى وحدة الطبيعة، وهذا العمل يظهر قدرا من الشجاعة، فالإنسان يواجه الحيوان دون خوف، مع ملاحظة أن المشهد لا يحتوى على موقف للصيد.

ويمكن أن نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية تميل للتوسط "٤" بين الحذر والمخاطرة، ويمكن أن نفرض أيضا أن هذه الشخصية فى جانبها الدنيوى، فيما قبل انتشار المسيحية – تميل إلى المخاطرة "٥"، فى حين أنها تميل للحذر "٣" فيما بعد انتشار المسيحية.

الخمول – النشاط :

يلاحظ فى التراث المصرى الرومانى ما يلى :

١– فى صور لشخصيات دينية (١٠١ : ٧٠)، وكأنها صور تذكارية، يتلاءم الموقف أو يشترط الخمول "١ او صفر"، ويعبر السلوك عن درجة واضحة من الخمول "صفر".

٢– فى مشهد هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١)، حيث يتلاءم الموقف مع النشاط "٣" والحركة، يعبر السلوك عن درجة محددة من الحركة، تجعله يميل للتوسط بين الخمول والنشاط "٢".

٣– فى مشهد محاربة القديس للعدو (١٠١ : ٨١)، وهو يشترط النشاط "٤"، يعبر السلوك عن النشاط، ولكن فى حدود، دون إظهار جيد للنشاط، أى بدرجة محدودة "٣".

نستنتج من ذلك أن الشخصية المصرية تأخذ موضعا فى سمة الخمول – النشاط، يميل للخمول بدرجة محددة "٣"، وقد قيست هذه السمة من خلال الأعمال الدينية. ويلاحظ فى الأعمال غير الدينية (٩٧ : شكل ٣٣) – والتى تميز أوائل العصر الرومانى قبل دخول المسيحية – أنها تظهر النشاط والحركة بصورة أوضح.

ونفرض أن الشخصية المصرية الرومانية فيما قبل المسيحية تميل للنشاط "٥" على الأقل بدرجة محدودة.

الكف - التعبيرية :

يلاحظ - بشكل عام - وجود اختلاف فى درجة هذه السمة بين ثلاثة جوانب من تراث الفن الرومانى المصرى، هى :

١- الفن الرومانى الوثنى.
٢- الفن الرومانى فى رسوم البورتريه الجنائزية.
٣- الفن الرومانى فى الرسوم الدينية.

ويميل الفن الرومانى الوثنى إلى التعبيرية بشكل يماثل ما نجده فى الفن اليونانى. وفى رسوم البورتريه (١٠٠ : شكل ٩٧٣ - ٩٨٨) - وهى تمثل مواقف محايدة "٢" - نجد ميلا تجاه التعبيرية "٣" فى ملامح الوجه. أما فى التراث الدينى فيلاحظ :

١- فى موقف هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١)، وهو يتلاءم مع التعبيرية "٣"، يظهر السلوك ميلا تجاه الكف "١".
٢- فى مشهد يجمع شخصيات دينية (١٠١ : ٧٠)، وهو موضوع محايد "٢"، تظهر ملامح الوجه قدرا محايدا من التعبيرية والكف "٢".
٣- فى موقف دفن المسيح (١٠١ : ٧٥) (*) - وهو يشترط التعبيرية "٤" - يعبر السلوك وملامح الوجه عن قدر محايد من التعبيرية والكف "٢". ففى حين تميل ملامح الوجه إلى الكف، فإن حركات اليد تعطى بعض التعبيرات.

نستنتج مما سبق أن الشخصية المصرية فى العهد الرومانى - فى جانبها المسيحى - تميل للكف بدرجة واضحة "٢"، فى حين أنها - فى جانبها الوثنى - أو الدنيوى تميل للتعبيرية، على الأقل بدرجة محدودة "٥".

الطمأنينة - القلق :

فى صور البورتريه الجنائزى (١٠٠ : شكل ٩٧٣ - ٩٨٨)، يعالج الفنان موضوعا مركبا، فهو يرسم الإنسان، ولكن بعد وفاته، وهو يرسمه

(*) أنظر اللوحة رقم (١٤) بالملحق .

للتخليد والذكرى، أى يربط بين الحياة والموت. ويصعب أن نحدد درجة الموقف، فإذا كان ربطا بين الحياة والموت، فهو محايد "٢"، أى يخلط بين الطمأنينة والقلق. وإذا فرضنا سيطرة موقف الموت، فهو يميل للقلق "٣". أما عن السلوك، فإذا ركزنا على نظرات العين، فسنجد أنها محايدة أحيانا "٢"، وتميل للقلق فى أحيان أقل "٣"، وتدعو للطمأنينة فى حالات أخرى "١"، ولكنها فى مجملها لا تعطى انطباعا جيدا بالقلق، وهى قد تشير للقلق نظرا لأن نظرات العين توجه أحيانا إلى الفراغ أو المجهول، دون أن تعطى انطباعا بمشاعر معينة لدى صاحبها.

وفى تراث الأعمال الدينية، نجد أن مشاعر الطمأنينة هى الغالبة، حيث نجد مثلا :

١- فى موقف هروب العائلة المقدسة (١٠١ : ٧١)، يتلاءم الموقف مع القلق، أو ربما يشترطه "٣ أو ٤" - فى حين يعبر السلوك عن الطمأنينة "١"، أو على الأقل على درجة محايدة "٢".

٢- فى موقف دفن السيد المسيح (١٠١ : ٧٥) - حيث يتلاءم الموقف مع القلق أو ربما يشترطه "٣ أو ٤" - يظهر السلوك ميلا تجاه الطمأنينة "١".

٣- فى موقف قتال القديس للعدو، أو التمساح (١٠١ : ٨١)، وهو موقف يشترط القلق "٤"، يظهر السلوك ميلا تجاه الطمأنينة "١".

نستنتج من ذلك أن الشخصية المصرية تميل تجاه الطمأنينة بدرجة واضحة "٢"، وإذا حاولنا فصل الجانب المتدين عن الجانب العام، يمكن أن نفرض أن درجة الطمأنينة تقل عن ذلك فى الأعمال غير الدينية "٣"، أما فى الفن الرومانى الوثنى، فلا يختلف غالبا عن الفن اليونانى.

السعادة - الاكتئاب :

فى الصور الجنائزية (١٠٠ : شكل ٩٧٣ - ٩٨٨)، يمكن أن نفرض أن الموقف محايد "٢"، بأعتبارها صورة لشخص لا ترتبط بحادث الموت نفسه ، أو أنها تميل للاكتئاب "٣" بفرض أنها تمثل حادث الموت، وفى كلتا الحالتين، فإن الصور الجنائزية تبدأ بمستوى محايد "٢"،ثم نجد ميلا تجاه الاكتئاب "٣" - أو ميلا أوضح "٤" - فهى جميعا تعطى انطباعا بالاكتئاب، أو الصمت (محايد). وهى فى مجملها تميل بقدر محدود تجاه

الاكتئاب. وحتى فى ألوانها (٩٧: الغلاف، وشكل ملون أمام ص ٣٢)، فهى تعطى إحساسا محايدا أو ميلا تجاه الاكتئاب ؛ لأن الألوان هادئة وغامقة.

وفى الصور الدينية (١٠١ : ٧٠-٨١)، فإن ملامح الوجه لا تظهر أى ميل تجاه السعادة، وقد تظهر قدرا محايدا "٢"، وفى أحيان نادرة تميل للاكتئاب "٣". والموقف الوحيد الذى يتيح دراسة هذه السمة، وهو موقف دفن المسيح (١٠١ : ٧٥)، حيث يشترط الموقف الاكتئاب "٤"، ويعبر السلوك عن الاكتئاب ولكن بقدر محدود "٣"، ولكن ذلك ناتج من الميل تجاه كف المشاعر.

نستنتج مما سبق أن الشخصية المصرية تميل تجاه التوسط "٤" بين السعادة والاكتئاب وإن كان هناك احتمال لميلها تجاه الاكتئاب "٥"، وهو ما يتأكد من انتشار الصورة الجنائزية، وعدم ظهور ملامح الابتسامة فى أى عمل بدرجة واضحة.

الهدوء - الصخب :

تحتاج دراسة هذه السمة، إلى ملاحظة أعمال فنية تضم مواقف اجتماعية. وهو ما لا يتوفر بسهولة فى التراث الرومانى المصرى. مع هذا يلاحظ :

١- عدم وجود أعمال تتضمن أشارة للتفاعل الاجتماعى بين عدد من الأشخاص فى الأعمال الدينية.
٢- قلة المؤشرات التى تشير إلى التفاعل الاجتماعى عموما حتى بين شخصين.
٣- فى الأعمال غير الدينية، وغير الجنائزية (٩٧ : شكل ٢٨ -٣٥) - على ندرتها - لا نجد مواقف اجتماعية أو تصويرا لحفل.

نستنبط من ذلك أنه برغم قلة الأدلة وندرتها، إلا أنه يمكن أن نفرض، أن الشخصية المصرية تميل للتوسط بين الهدوء والصخب "٤"، وربما تميل للهدوء "٣".

الخصوصية - الاجتماعية :

كما أوضحنا فيما سبق، تقاس هذه السمة من خلال المسافة الفعلية بين الأشخاص، ويمكن على هذا، أن نلاحظها فى الأعمال الدينية، حيث نجد

أن المسافات بين الأشخاص تكاد تتلاءم مع الموقف. وإن كان احتمال تباعدها عما هى عليه، أكبر من احتمال تقاربها عما هى عليه. أى يمكن أن نعيد تكوين الأعمال ونضع مسافات أكبر بين الأشخاص بفارق كبير، فى حين أن إعادة تكوين هذه الأعمال باستخدام مسافات أقل، سوف ينتج عنه فارق صغير بينها، وبين الأصل.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية تميل للتوسط "٤" بين الخصوصية والاجتماعية، وربما تميل بدرجة محدودة تجاه الاجتماعية "٥".

الفكاهة – الجدية :

يلاحظ فى هذه السمة، اختفاء أية موضوعات أو مواقف تتيح دراستها، ويتواكب ذلك مع ما سبق وأشرنا له من ندرة الأعمال التى تتناول الحياة اليومية، واقتصار معظم الأعمال على موضوعات تخص الموت أو الدين، ومع هذا، فيلاحظ اختفاء الأشكال الكاريكاتيرية والتى ظهرت فى العصر اليونانى.

وبدراسة وملاحظة الأعمال الرومانية غير المصرية – سواء الخاصة بالفترة الوثنية أو فترة المسيحية – لا نجد اختلافا كبيرا عما وجد فى مصر. وإن كان هناك احتمال لوجود أشكال فكاهية فى العصر الرومانى ؛ فهى توجد فى الفترة الوثنية لقربها بسابقتها اليونانية، ولكن هذا الاحتمال يضعف فى الفترة المسيحية.

يتضح مما سبق أن الشخصية المصرية فى العصر الرومانى تميل للتوسط بين الفكاهة والجدية "٤"، مع احتمال ميلها تجاه الجدية "٥"، نظرا لعدم تعرضها لأية موضوعات فكاهية، أو استخدامها لأسلوب فنى فكاهى.

الفطرة – التحضر :

يلاحظ فى هذه السمة ما يلى :

١– فى ملابس أحد شخصيات البورتريه (١٠٠ : شكل ٩٧٣)، حيث الموقف محايد "٢"، تميل الملابس للفطرة "١".

٢– فى ملابس شخص آخر (١٠٠ : شكل ٩٧٤)، تميل الملابس للفطرة أيضا "١".

٣- فى ملابس أخرى (١٠٠ : شكل ٩٧٧-٩٧٨)، يظهر ميل للتوسط على هذه السمة "٢".

الواقع أن الملابس تتأرجح بين ميل بسيط تجاه الفطرة، وميل للتوسط، بدرجة يصعب الحكم عليها أحيانا. أما فى الأعمال الدينية، فنجد ميلا تجاه الفطرة "١" فى بعض الأعمال، خاصة ما يتعلق بشخصيات دينية كتابية (١٠١ : ٧١، ٧٥-٨٠). وأحيانا أخرى نجد ميلا تجاه التحضر "٣" بدرجة محدودة، أو بدرجة أكبر "٤". ويظهر ذلك خاصة فى الشخصيات الدينية غير الكتابية، وأحيانا فى شخصيات دينية كتابية (١٠١ : ٧٠،٧٢،٧٣،٧٧،٨١).

نستنتج من ذلك أن الشخصية المصرية فى العصر الرومانى تميل للتوسط على هذه السمة "٤". مع وجو احتمال ميل محدود تجاه الفطرة "٣" فى الموضوعات غير الدينية، وهو امتداد لما يظهر فى الفن اليونانى، ثم الفن الرومانى الوثنى. مع وجود ميل تجاه التحضر "٥" فى الموضوعات الدينية، وهو ما يتأكد فى ملابس الرهبان، والأساقفة، وغيرهم من رجال الدين.

الفعل - التفكير :

بالرغم من عدم وجود أعمال تصلح لدراسة هذه السمة، إلا أنه يلاحظ ظهور التأمل، أو النظرة التأملية كموضوع لبعض اللوحات. حيث يصور الفنان شخصية ما فى موقف تأمل، وهو ما نجده فى أيقونه للقديس بطرس (١٠١ : ٧٦) (*). وفى رأس تمثال الإمبراطور أغسطس (٩٩ : شكل ٥١).

نستنتج من ذلك أن الشخصية المصرية فى العصر الرومانى تظهر ميلا تجاه التفكير "٥" والتأمل، وهو ما يظهر من التركيز على النظرات، وملامح الوجه، دون التركيز على الحركة والفعل.

(*) أنظر اللوحة رقم (١٥) بالملحق .

الفصل التاسع
الشخصية المصرية
فى الحضارة القبطية

ظهر الفن القبطى فى مصر - ربما منذ القرن الرابع الميلادى - وامتد حتى القرن السابع عند الفتح العربى، وقد إستمر بعد ذلك ولكن فى نطاق محدود. وقد نجد الجذور الأولى لهذا الفن، فى تراث الفن المصرى الرومانى بعد دخول المسيحية. وقد يرى البعض، أن جزءا من التراث الرومانى الذى تناولنا دراسته فى الباب السابق، هو فن قبطى. ولكن كما سبق وأشرنا، لقد راعينا فى تحديد التراث الرومانى، أن يكون أقرب للفن الرومانى غير المصرى، منه للفن القبطى، وهذا التمييز ليس عسيرا ؛ لأن الفن القبطى له عدد من الملامح الخاصة التى تفصله بوضوح عن الفن الرومانى.

وللفن القبطى خصوصية، فهو أقدم الفنون الشعبية، وربما أقدمها على الإطلاق، حيث إنه لا يمثل أعمالا فنية شعبية، بل تراثا وحضارة شعبية متكاملة. وفى مصر - بالتالى - يمثل الفن القبطى أول مدرسة شعبية فى الفن ؛ ولهذا فهو يعد جانبا حضاريا متميزا وله أهميته ؛ لأنه يعبر عن المجتمع فى طبقاته العريضة الشعبية، دون تدخل كبير للتقاليد الرسمية أو الأكاديمية للصنعة الفنية، كما أنه لا يرتبط بالسلطة السياسية.

الفن القبطى : الأسلوب

التقليد - التميز

إذا قارنا بين الأعمال القبطية على مدار تاريخها، سنجد أن مايميزها، فى الواقع، وهو تحررها من التقاليد، وهذا ما يجعل لها طابعا خاصا. وذلك على عكس ما رأيناه فى الفنون السابقة، والتى تتحدد ملامحها المميزة من خلال التقاليد التى يراعيها الفنان. وبشكل عام، يلاحظ أن قدر التشابه أو التقاليد فى المرحلة الأولى من الفن القبطى، يزيد عما نجده فى الفترات التالية.

ويلاحظ - مثلا - فى الفن القبطى ميل واضح لرسم العين الواسعة، والتركيز عليها، ولكن لا نجد أى تقيد فى منظور العمل الفنى، أو ملامح الوجه، أو تكوين الجسم ونسبه. ونجد فروقا واضحة فى أسلوب الرسم - خاصة فى تفاصيل شكل الإنسان - مما يصعب معه تحديد تقاليد فنية يتبعها

الفنان، وربما يكون التقليد الوحيد هو التحرر من التقاليد. ويلاحظ هنا أننا نركز على جوانب الصنعة ؛ لأن هناك بالتأكيد الكثير من العوامل المشتركة، ولعل أبرزها السمات النفسية والتي ندرسها في هذا البحث.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب القبطي يميل تجاه التميز بدرجة واضحة "٦"، في سمة (التقليد - التميز) حيث يتاح للفنان إظهار قدراته الإبداعية، وتصوراته الخاصة.

الرفض - القبول :

إذا كان القبول يظهر في مدى جاذبية العمل الفني - من حيث انطباعه، وقيمته الجمالية المثالية - فالرفض يظهر في الميل للقبح أو عدم الجاذبية، أو الملامح المنفرة.

وفي الفن القبطي يلاحظ :

١- في تمثال القديس مينا (٩٧ : شكل ٩٢) - وهو موضوع يشترط القبول "٤" - يميل الفنان للتوسط بين القبول والرفض "٢"، أو يميل للرفض "١".

٢- وفي تمثال للآلهة أفروديت (٩٧ : شكل ٩٣) - وهو موضوع يتلاءم مع القبول "٣" على الأقل - يميل أسلوب الفنان للتوسط "٢"، أو الرفض "١". والواقع أن أسلوب الفنان يعبر عن الرفض ؛ لأنه يصور آلهة تمثل الجمال بأسلوب غير جميل.

٣- وفي عمل آخر يضم صورا إنسانية وحيوانية - وهو موضوع محايد "٢" - يميل الفنان لإظهار الأشكال بأسلوب ممسوخ بقدر ضئيل، وهو يعبر بالتالي عن ميل للرفض "صفر".

نستنتج من ذلك أن الأسلوب القبطي يميل تجاه الرفض بدرجة واضحة "٢".

وإذا توقفنا عند هذه السمة، نستطيع أن نحدد الفرق بين الفن الروماني والفن القبطي ؛ فهذه السمة تعد أحد المحكات الجيدة للتمييز بينهما. وإذا عدنا لدراسة الفن الروماني في الفصل السابق، سوف نجد أننا استخدمنا بعض الأعمال الفنية التي تنسب للفن القبطي على أنها ضمن تراث الفن الروماني، وبعض هذه الأعمال يمثل بالفعل فنا رومانيا، أو فنا رومانيا له ملامح محلية قبطية، ولكن بعضها ينسب أحيانا من قبل مؤرخي الفن إلى

الفن القبطى، وإن كان ذلك مقبولا على المستوى الفنى، فإن الأمر يختلف من الناحية النفسية.

ونستنتج مما سبق أن بعض الأعمال التى تنسب إلى الفن القبطى هى أميل للفن الرومانى من حيث تكوينها النفسى، وهى تظهر فى الأعمال الدينية - سواء الموجودة بالكنائس أو خارجها - وهذا الفرق النفسى يظهر عند مقارنتنا للسمة، مع نتائج نفس السمة فى العصر الرومانى. وهذه النتيجة تعد مؤشرا لصدق تقسيم العينة، أى تعد مؤشرا لصدق انتماء بعض من أعمال تراث الفن القبطى للفن الرومانى أكثر من انتمائها للفن القبطى نفسه، على الأقل من الناحية السيكولوجية.

التحوير - المواجهة :

يواجه الفنان القبطى نفس المشكلات التى يواجهها الفنان المصرى الرومانى : فهو يعيش فى دولة مستعمرة من الرومان، وهو مضطهد، فحتى بعد اعتراف الدولة الرومانية بالمسيحية، إلا أن عقائدها الدينية اختلفت عن عقائد الأقباط، وكان ذلك ذريعة لعودة الاضطهاد. ولا تختلف درجة هذه السمة عند الفنان القبطى عنها لدى الفنان المصرى الرومانى، فنجده يصور القديسين والآلهة - اليونانية والرومانية والفرعونية (٩٧ : شكل ٩٢، ٩٣، ١٠٧، ١١٩) - ولكنه يصورها جميعا فى شكل "قبطى" (أى بأسلوبه القبطى الخاص) وهو دليل على أن الفنان يواجه المشكلة بامتصاصها والهرب من مواجهتها، وأيضا بتحويرها، عن شكلها الأصلى أو التقليدى.

وبجانب هذا، فإن الفنان القبطى قد لجأ لأسلوب التحوير (١٠٢ : شكل ٩٠-١٠٠)، كأسلوب فنى حيث يرسم الأشكال محورة عن طبيعتها. وهذه الظاهرة تمثل أسلوبا فى الصنعة، وتتعلق بسمة الخيالية - الواقعية، ومع هذا، فهى ترتبط بالسمة الحالية. لأن هذا الأسلوب يجعل من الصعب الحكم على العمل الفنى وتحديد معناه، وهو يؤكد الميل للتحوير.

نستنتج من هذا أن فى سمة (التحوير - المواجهة) يميل الأسلوب القبطى تجاه التحوير بدرجة واضحة "٢".

التقدمية - الرجعية :

بدراسة الفن القبطى يلاحظ بشكل عام، مايلى :

١- اختلاف الفن القبطى وتشابهه مع الفن الرومانى في آن واحد. وفى الواقع فإن الفن القبطى يختلف اختلافا واضحا عن الفن الرومانى، ولكن بعض الأعمال القبطية والتى تتضمن مواضيع دينية، وبعضها يوجد فى الكنائس، تتشابه مع الفن الرومانى. وهى تمثل روح الفن الرومانى مع بعض الملامح (القبطية) وهذه الأعمال صنفت فى البحث الحالى، باعتبارها رومانية، أكثر منها قبطية.

٢- يختلف الفن القبطى عن الفن اليونانى.

٣- يختلف الفن القبطى عن الفن الفرعونى.

ويظهر من هذه الحقائق أن الفن القبطى - بملامحه المميزة - يعد تطويرا جديدا ومتفردا بين الفنون المصرية بدءا من الفرعونية حتى الرومانية، وربما يلاحظ وجود تشابه بين الفن القبطى وفن ما قبل عصر الأسرات الفرعونية، ولكن هذا التشابه محدود للغاية، ولا يظهر إلا فى الميل لرسم الملامح الإنسانية بخشونة. وإذا صح الفصل الذى اتبعناه بين الفن القبطى الرومانى، والقبطى الأصيل، يصبح الفن القبطى ذا درجة عالية من الأصالة، حيث لايستمد جذوره بشكل مباشر من فن سابق.

نستنتج من هذا أنه فى سمة التقدمية - الرجعية، يمثل الأسلوب القبطى نمطا جديدا، وطرازا فنيا جديدا وأصيلا، لذا فهو يميل تجاه التقدمية "٢"، مع ملاحظة أننا نقارن فنا شعبيا، بفنون سابقة عليه وغير شعبية، ولا يتاح لنا مقارنته بالفنون الشعبية السابقة عليه، فهى إما لا توجد، أو اندثرت.

الرقة - الخشونة :

يلاحظ فى هذه السمة مايلى :

١- فى رسم كيوبيد (١٠٠ : شكل ١٠٥٤)، وهو موضوع يشترط الرقة "صفر"، يميل الأسلوب للخشونة "٣".

٢- فى رسم صورة امرأة (١٠٠ : شكل ١٠٥٥)، وهو موضوع يلائم الرقة "١"، يميل الأسلوب للخشونة "٣".

٣- فى رسم لامرأة (١٠٠ : شكل ١٠٥٨)، وهو يتلاءم مع الرقة "١"، يميل الأسلوب للتوسط "٢" ويلاحظ أن الرسم له أسلوب رومانى واضح.
٤- فى رسم رجل (١٠٠ : شكل ١٠٦٦٢)، وهو يتلاءم مع الخشونة "٢"، يميل الأسلوب للخشونة بوضوح "٤".
٥- فى رسم امرأة عارية، وهو موضوع يتلاءم مع الرقة "١"، يظهر الأسلوب ميلا للخشونة "٣".

يتضح مما سبق، أنه فى سمة الرقة - الخشونة، يميل الأسلوب القبطى إلى الخشونة بوضوح "٦"، وهو يتشابه فى ذلك - إلى حد ما - مع رسم البورتريه الرومانى، ويختلف عن الأسلوب الرومانى المسيحى غير المصرى والذى يميل للرقة، وبالتالى يختلف عن أسلوب الأعمال القبطية، والتى اعتبرت رومانية من حيث تكوينها النفسى.

الشبع - الجوع الحسى :

يلاحظ فى هذه السمة، مايلى :
١- ميل الفنان القبطى للألوان المشبعة.
٢- ميل الفنان للون الفاتح.
٣- ميل الفنان للإكثار من العناصر (المنبهات) (٩٧ : صورة ملونة أمام ص ٦٤).

يضاف إلى هذه الملاحظات، عدم توضيح الفنان للعلاقات بين العناصر، ورسمها بأسلوب محور، وخلق العديد من التكوينات فى العمل الواحد. فنجد فى أعمال النسيج زخارف آدمية وحيوانية ، مع أشياء أخرى، تعطى للعمل درجة عالية من الإثارة.

نستدل مما سبق على أن فى سمة الشبع - الجوع الحسى، يظهر الأسلوب القبطى ميلا واضحا تجاه الجوع الحسى "٦".

التصلب - المرونة :

فى هذه السمة تظهر أحد السمات المميزة للفن القبطى. وهو ميله الواضح للمرونة. وهذه السمة تمثل محكا جيدا يفصل بين الفن الرومانى المسيحى، والأعمال القبطية ذات الطابع الرومانى (العينة المستخدمة فى الفصل السابق)، وبين الفن القبطى حيث إن الأول يميل للتصلب أوالتوسط.

كما أنها تميز أيضا بين الفن الرومانى غير المسيحى، وذلك المسيحى، حيث إن الأول يتشابه فى ميله للتوسط أو المرونة مع الفن اليونانى. ويلاحظ فى هذه السمة.

١- التنويع فى منظور عناصر العمل (١٠٠ : شكل ١٠١٠)، حتى عندما يتطلب الأمر التصلب "١"، أى الاحتفاظ بمنظور محدد.
٢- فى رسم الزخارف (١٠٠ : شكل ٩٩٩) – وهى تشترط النمطية وبالتالى التصلب "صفر"– يميل الفنان للمرونة "٣".

نستدل مما سبق – وبرغم صعوبة التوصل لأدلة متعددة – على ميل الأسلوب القبطى تجاه المرونة "٦ أو ٧"، وهو ميل واضح وشديد، ويشير إلى عدم وجود قواعد إدراكية محددة.

الاغتراب – الانخراط :

يتناول الفن القبطى العديد من الموضوعات المتنوعة – سواء موضوعات الحياة، أو موضوعات دينية – ونجد أيضا الموضوعات الفرعونية واليونانية، بجانب الموضوعات المسيحية. ويلاحظ عند دراسة هذه السمة أنه :

١- فى أحد الأعمال يصور الفنان "أورشليم السماوية" (١٠٠ : شكل ١٠١٣)، ويتضح من هذا العمل صعوبة التواصل، أى وصول المعنى من الفنان إلى المتذوق. والموضوع نفسه دينى روحانى، أى غيبى، يمكن أن يميل للاغتراب "١"، ولكنه فى نفس الوقت يمثل معانى دينية معروفة ومكتوبة، وهو بهذا يمثل موضوعا محايدا "٢". ولكن أسلوب الفنان يميل للاغتراب بوضوح "صفر"، فلا يمكن قراءة معانى اللوحة بسهولة، وهو ما يشير إلى اغتراب الصورة الذهنية للفنان.
٢- فى أحد الأعمال الزخرفية (١٠٠ : شكل ١٠١٠)، وهى موضوع محايد "٢"، أو موضوع يميل للاغتراب "١" إذا فرضنا أن الزخارف ليس لها معنى محدد، ولكن – على الأقل – فهى لها شكل محدد. ولكن أسلوب الفنان يميل للاغتراب "صفر"، فهو يقدم عناصر يفترض أن لها معنى محددا، ومع هذا لا نستطيع الوصول إلى معناها.

٣- يتأكد الميل للاغتراب، من التكوينات ذات المعانى المبهمة (١٠٠ : شكل ١٠٢٠).

ويلاحظ هنا أن الاغتراب يظهر بصورتين : الأولى هى المعانى المبهمة والتكوينات التى تخلط بين معتقدات مسيحية، وأخرى وثنية، والتكوينات التى تبدو أن لها معنى، ولكن لا نستطيع الوصول له. وأما الصورة الثانية، فتظهر فى تناول الفنان لموضوعات تميل للانخراط، ومع هذا، فإن تصويره لها يكسبها معانى غير محددة. وهذه الملاحظات تجعلنا نفترض وجود مشاعر يعايشها الفنان ولا يستطيع توصيلها للآخرين، أى وجود مشاعر مغتربة تميز الفنان فى علاقته بالمجتمع.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الاغتراب - الانخراط) يميل الأسلوب القبطى بوضوح تجاه الاغتراب "٢"، ويصعب تحديد درجة الاغتراب بدقة ؛ لصعوبة تحديد عناصر الخبرة الشعورية لدى الفنان، ومقدار التواصل الذى يحققه العمل مع المتذوق فى هذا العصر.

السلاسة - الوسوسة :

يلاحظ فى هذه السمة :

١- فى عمل زخرفى (١٠٢ : ٩٠) - وهو يشترط الوسوسة "٤" - حيث يعتمد على نظام محدد للأشكال يعبر عن درجة أقل من الوسوسة "٣".

٢- فى مشهد خروج اليهود من مصر (١٠٠ : شكل ١٠١٥) - وهو موضوع محايد "٢" - حيث يخلط بين نظام الجنود وتجمع الأشخاص، وبين متطلبات الموقف التى قد لاتلائم النظام، يعبر الأسلوب عن السلاسة بشدة "صفر".

٣- وفى مشهد آخر لقديس يصرع الشيطان (١٠٠ : شكل ١٠٢٨) -- وهو موضوع محايد "٢" ولكنه مرسوم على جدار، مما يتلاءم مع الوسوسة "٣" - يظهر الفنان ميلا للسلاسة "١".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (السلاسة - الوسوسة) يميل الأسلوب القبطى إلى السلاسة بدرجة واضحة "٢". ويلاحظ أن السلاسة - هنا - تعبر عن الطابع الشعبى الفنى القطبى.

العملية – الجمالية :

يلاحظ أنه فى الفن القبطى، مايلى :

١- فى ملابس القديس (١٠٠ : شكل ١٠٢٨)، وهى تلائم الجمالية، أو تشترطها "٣ أو ٤" يعبر الأسلوب عن درجة متوسطة من العملية والجمالية "٢".

٢- فى ملابس إله وثنى (١٠٠ : شكل ١٠٥٣)، وهى تلائم الجمالية أو تشترطها "٣ أو ٤"، يعبر الأسلوب عن ميل تجاه العملية "١".

٣- يلاحظ كثرة الأعمال التى تظهر الجسم شبه عار.

٤- يلاحظ انخفاض القيمة الجمالية للملابس.

٥- فى مشهد لرجل يصارع أسدا (١٠٠ : شكل ١٠٥٨) (*) ، وهو يلائم العملية، أو يشترطها "١ أو صفر" يعبر الأسلوب عن ميل واضح للعملية "صفر".

نستدل مما سبق، على أن الأسلوب القبطى يميل للعملية بوضوح "٢"، ويعبر ذلك – ليس فقط – عن اهتمام باستخدام الشىء أكثر من شكله (الملابس)، بل أيضا عن عدم اهتمام بالقيمة الجمالية فى حد ذاتها. وهذا يخالف الفن الرومانى، أو الأعمال القبطية التى ننسبها للفن الرومانى، حيث يظهر فيها اهتمام بالقيمة الجمالية للشىء، أو اهتمام بشكله الخارجى، وهو ما يظهر فى ملابس القديسين ورجال الدين.

الحسم – عدم الحسم :

بدراسة هذه السمة، سوف نركز على التصوير، وليس النحت، ويلاحظ أن الفنان يهتم بتحديد العين (١٠٠ : شكل ١٠٢٨)، وهى موضوع يلائم الحسم "١"، ويعبر الأسلوب عن درجة واضحة من الحسم "صفر". وفى تحديد الجسم (٩٧ : صورة ملونة أمام ص٦٤) – وهو موضوع يلائم الحسم أو يشترطه "صفر أو ١" – يعبر الأسلوب عن ميل الفنان للتحديد الواضح، أى الحسم "صفر". وفى تحديد تفاصيل الجسم (الثنايا) (١٠٠ : شكل ١٠٥٨)، وهو موضوع يلائم عدم الحسم "٣"، يظهر الفنان إما أن يحدد أى تفصيل

(*) أنظر اللوحة رقم (١٦) بالملحق .

بخط واضح، أو يتجاهله، ولكنه لا يميل كثيرا إلى التحديد عن طرق التظليل، بل يميل للخط الواضح.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب القبطى يظهر ميلا واضحا فى سمة الحسم – عدم الحسم، تجاه الحسم "٢". وهذه السمة تفرق بين الأعمال القبطية ذات الأسلوب الرومانى، وتلك الأعمال ذات الأصل القبطى الواضح.

اللاتناغم – التناغم :

يلاحظ فى الفن القبطى مايلى :

١- فى الأعمال الزخرفية (١٠٠ : شكل ١٠٥٩) – والتى تشترط التناغم "٤" – يعبر الأسلوب عن درجة أقل من التناغم "٣"، مع ملاحظة أن الايقاعات الجمالية للعمل الزخرفى تبدو فى شكل فج.

٢- فى عمل آخر شبه زخرفى (١٠٠ : شكل ١٠٥٣) – يتلاءم مع التناغم "٣" – يعبر الأسلوب عن ميل للاتناغم "١".

٣- فى عمل آخر (١٠٠ : شكل ١٠١٤) يمثل أورشليم السماوية – وهو موضوع محايد "٢" – يعبر الأسلوب عن ميل واضح للاتناغم "صفر".

ويلاحظ – بشكل عام – أن الأسلوب القبطى يميل للطبيعة، إذا صح التعبير، فلا يظهر فى الأعمال القبطية أى تناغمات (موسيقى) مضافة إلى العمل، حتى فى الأعمال الزخرفية وهى موضوعات تشترط التناغم، نجد الفنان أميل للحد من درجة التناغم، والميل للتلقائية والفوضى، والتى تخلق فوضى فى الانطباع الموسيقى للأشكال.

نستدل مما سبق على ميل الأسلوب القبطى تجاه اللاتناغم "٢". ويلاحظ أننا ميزنا بين الفن القبطى، والأعمال الكنسية ذات الطابع الرومانى عند دراسة هذه السمة. وهذا التمييز له أهمية خاصة، وهى جعل دراسة الفن القبطى دراسة لفن شعبى، أو لأعمال فنية شعبية خالصة.

الاختصار – الإسهاب :

يمكن أن نقيس هذه السمة من خلال عدد العناصر فى العمل الفنى، ونجد فى أعمال النسيج القبطى بعض الأعمال الصغيرة ذات العدد المحدود من الزخارف (١٠٢ : شكل ٨ ٥، ٨ ٦)، ولكننا نجد أعمالا أخرى تتميز بتكرار العناصر الواضح (١٠٢ : شكل ٨ ٩، ٩٠). وفى أعمال أخرى يظهر

تكرار شديد يؤدى إلى زحام الصورة بدرجة واضحة (١٠٠ : شكل ١٠١١). وهو ما يتكرر فى أعمال أخرى (١٠٠ : شكل ١٠١٤). وفى لوحة أورشليم السماوية (١٠٠ : شكل ١٠١٤) (*)، نجد أنه برغم قلة عدد الأفراد فى الصورة، إلا أن الفنان وضع أشكالا نباتية كثيرة ومتنوعة، وبالرغم من وجود فراغات كثيرة - أو هكذا يبدو الأمر - إلا أن المدقق فى العمل يجد أن هناك العديد من المساحات الفارغة، ولكن مساحة كل فراغ ضئيلة - وهو ما يتكرر أيضا فى منظر خروج اليهود من أرض مصر (١٠٠ : شكل ١٠١٥).

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الاختصار - الأسهاب) يميل الأسلوب القبطى تجاه الأسهاب "٥ أو ٦" وهو ما يتأكد من تزاحم العناصر.

الشكل - المضمون :

بدراسة الفن القبطى، واختيار الأعمال الواضحة، يلاحظ مايلى :

١- فى قطعة من الحجر الجيرى (١٠٠ : شكل ١٠٢٠) - تحتوى صليبا يحمله صبيان عاريان - يميل الأسلوب للشكل "١" الذى لا يركز على مضون محدد، ويصعب تحديد موضوع العمل.
٢- فى عمل لقديس يصرع الشيطان (١٠٠ : شكل ١٠٢٧) - وهو يتلاءم مع المضمون "٣"، حيث إنه مواجهة بين الإنسان والشيطان - يعبر الأسلوب عن ميل تجاه المضمون "٣".
٣- فى موقف مماثل للسابق (١٠٠ : شكل ١٠٢٨)، يعبر الأسلوب عن ميل تجاه الشكل "١".
٤- فى موقف عشق (١٠٠ : شكل ١٠٤٠) - حيث يتلاءم الموضوع مع المضمون "٣"، يعبر الأسلوب عن ميل للتوسط "٢"، أو ميل للشكل "١".
٥- فى صورة لمريم (١٠٠ : شكل ١٠٤٦) - وهو موضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب للشكل "١".

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الشكل - المضمون) يميل الأسلوب القبطى للشكل بدرجة محدودة "٣".

(*) أنظر اللوحة رقم (١٧) بالملحق .

التبسيط – التعقيد :

يظهر من الأعمال القبطية – خاصة المنسوجات – ميل للتعقيد، فنجد أن بعض هذه المنسوجات – وبرغم تكونها من عناصر بسيطة – إلا أنها تبدو معقدة (١٠٠ : شكل ٩٩٨)، وذلك لكثرة تفاصيلها وعناصرها التى تجذب المشاهد لرؤيتها ومحاولة كشفها. ويظهر هذا فى بعض المنسوجات التى تحمل عناصر توحى بالمعنى، ولكن يصعب أن نصل لمعناها (٩٧ : صورة ملونة ص ٦٤). وهذه الموضوعات الزخرفية تتلاءم مع التبسيط "١" ولكن أسلوب الفنان يميل للتعقيد "٣". وفى مشهد أورشليم السماوية (١٠٠ : شكل ١٠١٤)، حيث يتلاءم الموضوع مع التعقيد "٣" يعبر الأسلوب عن درجة واضحة من التعقيد "٤". ويلاحظ أن هذا التعقيد ناتج من الغموض وكثرة العناصر، وصعوبة الكشف عن العلاقات بينها، وتحديد دلالتها.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب القبطى يميل للتعقيد بدرجة واضحة "٦"، وبالرغم من هذا، فإن الاحتمال الأكبر أنه يميل بدرجة أقل "٥"، نظرا لاختلاط التعقيد بغموض المعنى.

عدم تحمل الغموض – تحمل الغموض :

يتضح من نفس الأعمال السابقة – والتى درسنا عليها سمة التعقيد – الميل للغموض، كما تظهر السمة فى الأعمال التالية :

١- منظر خروج اليهود من أرض مصر (١٠٠ : شكل ١٠١٥)، وهو موضوع يشترط عدم الغموض "صفر" لأنه حدث تاريخى، أما الأسلوب، فيميل للتوسط "٢"، أو للغموض "٣". ويبدو أن هذا الغموض ينتج عن عدم تعبير الفنان عن موضوعه بشكل مباشر وجيد.

٢- ولكن فى مشهد آخر لجمع العنب (١٠٠ : شكل ١٠٣٦) – وهو يشترط عدم الغموض "صفر" – يعبر الأسلوب عن عدم الغموض "صفر".

٣- ويظهر فى موضوع أسطورى – يلائم الغموض أو يشترطه "٣ أو ٤" – يعبر الأسلوب عن الغموض "٤".

نستنتج من ذلك ميل الأسلوب القبطى فى سمة (عدم تحمل الغموض – تحمل الغموض) إلى تحمل الغموض بدرجة محدودة "٥". وهو ما يتأكد

من خلال وجود أعمال غامضة، ومعالجة موضوعات غامضة (أسطورية، أو روحية دينية).

الخيالية – الواقعية :

يلاحظ فى تراث الفن القبطى بعده عن الواقع بدرجة كبيرة (١٠٠ : شكل ١٠٢٧،١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٨ ، ١٠٦٢)، فهو يغير من نسب الجسم، ومن شكل التكوين الجسمى، ويبالغ فى حجم بعض الأعضاء مثل العين، ولا يحاول التمسك بطبيعة أعضاء الجسم. وهو ما يتكرر فى رسمه للحيوانات. ويتكرر نفس الأمر عند رسم الشخصيات المعروفة، مثل الآلهة اليونانية، بحيث يصعب تحديد الإله من ملامح وجهة لأنه يعطيه ملامح مختلفة. وفى هذه الموضوعات، يميل الموضوع إما إلى المحايدة "٢"، أو يتلاءم مع الواقعية "٣"، أو يشترطها "٤"، وفى كل هذه الحالات فإن أسلوب الفنان يميل للخيالية.

نستدل من ذلك، أن الأسلوب القبطى، فى سمة الخيالية – الواقعية، يأخذ موضعا يميل للخيالية "٣ أو ٢".

العيانية – التجريدية :

فى الواقع يصعب دراسة هذه السمة فى الفن القبطى ؛ حيث نجد : التعقيد، والغموض، والميل تجاه الشكل. وهذه التركيبة تعنى الميل تجاه العيانية – أو هكذا يمكن أن نفترض – حيث إن العيانية يمكن أن تعد مبررا لهذه التركيبة الغامضة والمعقدة، والتى يركز الفنان – فى النهاية – على شكلها، وليس مضمونها.

وفى أحد الأعمال نجد سيدة عارية تحمل الصليب (١٠٠ : شكل ١٠٦٢)، والتكوين بهذا الشكل غامض، ولا نستطيع أن نعرف معناه، فهو معقد. ولكن هل توجد فكرة مجردة تقف وراء هذا التكوين ؟ هل هناك معنى رمزى له ؟ الأقرب إلى الواقع أنه جمع بين ما هو يونانى، وما هو مسيحى، دون أن يكون بينهما معنى مجرد عام، مما يشير إلى أن كل شكل يستخدم كشكل فقط. ولكن هل يشير ذلك إلى العيانية، وما هو المعنى العيانى للسيدة العارية والصليب، هل يعنى أن الصليب رمز للمسيح، وربما السيدة رمز لآلهة أخرى. ويلاحظ فى ذلك :

١- أن هنـاك أعمـالا تتوسـط بيـن العيانيـــة والتجريديـة وهـي التـي تشـمل موضوعات وأحداثا.
٢- أن هناك أشكالا غامضـة ومعقدة، وليس لهـا معنـى مجـرد محـدد، كمـا يصعب فهم سببها أو تحديد درجة ميلها للعيانية.

نستدل مما سبق على أنه في سمة (العيانية - التجريدية) يفـرض أن الأسلوب القبطى يميل للعيانية بدرجة محدودة "٣".

التركيب - التحليل :

يلاحظ فى هذه السمة ما يلى :

١- فى شكل حيـوان (١٠٠ : شـكل ١٠٥٩) - وهـو موضـوع محـايد "٢" - يجمع بين الشكل الكلـى والأجزاء التفصيلية، يميـل الفنـان للشـكل الكلـى، وأكثر مـن هـذا يميـل لإعطـاء انطباعـا كليـا عامـا دون الاهتمـام حتـى بالتفـاصيل الظـاهرة (أو الكبرى)، وهـو يـدل علـى ميـل واضـح للتركيب "صفر".
٢- فى تمثال لسيدة عاريـة (١٠٠ : شكل ١٠٦٢) - وهـو موضـوع محـايد "٢"، أو يميل للتحليل "٣" - يظهر الفنان ميلا نحو التركيب "١".
٣- فى رسم الأشخاص (١٠٠ : شكل ١٠٦٣) - وهو موضوع محايد "٢" - يظهر الأسلوب ميلا شديدا للغاية إلى التركيب "صفر".
٤- فى رسم لأشخاص وحيوانات (١٠٠ : شكل ١٠١٠) - وهو يتأرجح بين التركيب "١" (فى الجسم المغطى بالملابس) والمحايدة "٢" فى شكل الوجه، والتحليل "٣" فى تفاصيل شكل الحيوان - يميل الأسـلوب لإعطـاء انطبـاع كلى عن هذه الأشياء، معبرا عن التركيب "صفر أو ١".

نسـتدل ممـا سـبق علـى أنـه فـى سـمة (الــتركيب - التحليـل) يميـل الأسلوب القبطى تجاه التركيب بوضوح شديد "٢".

التفكك - التماسك المعرفى :

تظهر هذه السمة فى مدى قوة، أو ضعف التماسك بين عناصر العمل الفنى، ويلاحظ فى الفن القبطى ما يلى :

١- فى شريط من النسيج القباطى (١٠٠ : شكل ١٠١٠) - حيـث الموضـوع زخرفى - يأخذ موضعا محايدا على هذه السمة "٢"، أو ربمـا يفـرض أنـه

يـأخذ موضعـا تجـاه التماسـك "٣"، حيـث إن الزخرفـة تميـل للتكوينـات المترابطة المتماسكة فى أغلب الأحيان. ومع هذا يتضح من الأسلوب ميـل واضح نحو التفكك "صفر".

٢- وفى لوحة أورشليم السماوية (١٠٠ : شكل ١٠١٤) - حيث يمكن فرض أن الموضوع محايد "٢" على سمة (التفكك - التماسـك) نجد أن الأسلوب يميل للتفكك "١" وربما يميل بدرجة أكبر "صفر".

٣- وفـى منظـر خروج اليهود من مصـر (١٠٠ : شـكل ١٠١٥) - حيـث يفترض وجود ترابط بين العناصر، فهناك اليهود يخرجون، ووراءهـم، أو حولهم المصريون، وهذا ما يجعل الموضوع أميـل للتماسـك "٢" - يظهـر الأسلوب قدرا واضحا من التفكك "صفر".

٤- وفى موضوع جمع العنب (١٠٠ : شكل ١٠٢٦) - وهو موضوع محايد "٢" - يعبر الأسلوب عن ميل بسيط تجاه التفكك "١".

٥- يلاحظ انخفاض درجة التفكك فى الفن القبطى مع مرور الزمـن (أو مـع تقدم الفن القبطى).

٦- يلاحظ أن الأعمال القبطية المتأثرة بالفن الرومانى تميل للتوسط على هذه السمة.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التفكك - التماسك المعرفى) يميـل الأسلوب القبطى للتفكك بدرجة واضحة "٢"، ويظهر أن درجة التفكك تقل "٣" مـع مـرور الوقـت - خاصـة فـى الأعمـال التصويريـة - وإن كـانت تحتفـظ بمستواها المرتفع "٢" فى أعمال نسيج القباطى، حتى مع مرور الوقت.

الفن القبطى : المضمون

الضعف - التأكيدية :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة، مايلى :

١- فى صورة القديس الذى يصرع الشيطان (١٠٠ : شكل ١٠٢٧)، نفـرض أن الموضـوع يتـلاءم مـع التأكيديـة "٣" ؛ نظـرا لأهميـة الشـخص، وربمـا يشـترط الموضـوع التأكيديـة "٤" ؛ لأنـه يمثـل مقابلـة بيـن الخـير والشـر، ويفرض أن الخير (القديس) يواجه الشر بكل قوة وثبات واعـتزاز. ويعبر

السلوك عن درجة ملائمة من التأكيدية، وهى إما درجة محدودة، أو أكثر "٣ أو ٤" ويلاحظ صعوبة تحديد شدة التأكيدية كما تظهر فى الملامح والحركات.

٢- وفى موقف آخر مشابه (١٠٠ : شكل ١٠٢٨) - يفرض أنه يتلاءم أو يشترط التأكيدية "٣ أو ٤" - يعبر السلوك عن درجة محايدة "٢"، وربما يوجد ميل تجاه التأكيدية "٣"، ولكن يصعب ملاحظته وتحديده.

٣- وفى موقف جمع العنب (١٠٠ : شكل ١٠٢٦) - وهو موضوع محايد "٢" - يعبر السلوك عن التوسط "٢"، أو الضعف "١".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الضعف - التأكيدية) تميل الشخصية القبطية تجاه التوسط بينهما "٤"، مع ملاحظة وجود صعوبة فى دراسة السمة نظرا لاختلاط التأكيدية بغلاظة وخشونة الملامح والنظرات.

تحجيم الذات - تضخيم الذات :

لا يظهر الفنان القبطى أى ميل تجاه التضخيم، ففى الأعمال التى تناولت شخصيات دينية مسيحية لا يظهر أية محاولة لتقديمها بحجم ضخم، أو إعطائها ملامح تشير إلى العظمة، حتى بالرغم من الدائرة المحيطة بالرأس، والتى ترمز إلى القداسة. ويلاحظ أنه :

١- فى رسم الشخصيات الدينية (١٠٠ : شكل ١٠٢٩)، وهى تلائم التضخيم "٣" على الأقل، يعبر السلوك عن درجة متوسطة "٢".

٢- فى موقف العمل (١٠٠ : شكل ١٠٣٦)، وهو موضوع محايد "٢"، يعبر السلوك على ميل تجاه التحجيم "١".

٣- يظهر ميل فى كثير من الأعمال لرسم شخوص صغيرة، وبالرغم من تلاءم ذلك مع طبيعة العمل، وحجمه ككل فى بعض الأحيان، إلا أنه يشير إلى ميل تجاه تصوير الشخص فى حجم صغير.

٤- فى صورة أحد الآلهة الوثنية (١٠٠ : شكل ١٠٥٣) (*) - وهى تشترط التضخيم "٤" لمن يؤمن بها أو تلائمه "٣"، وربما تكون محايدة "٢" لمن لا يهتم بصفة الألوهية - فى كل الحالات، فإن السلوك يعبر عن التحجيم "١ أو صفر".

(*) أنظر اللوحة رقم (١٨) بالملحق .

٥- يتكرر الميل للتحجيم "١" فى موضوعات متنوعة (١٠٠ : شكل ١٠١٠، ١٠٦٣).

٦- فى مشهد أورشليم السماوية (١٠٠ : شكل ١٠١٤) - وهو يتلاءم مع التضخيم "٣" - يعبر السلوك عن التحجيم "١".

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (تحجيم الذات - تضخيم الذات) تظهر الشخصية القبطية ميلا تجاه التحجيم "٢".

الفهلوة - الكفاح :

لانجد أمثلة كثيرة لمواقف المتعة والمعاناة، أو الفهلوة والكفاح، ففى بعض الأعمال القليلة نجد مشاهد العمل، ولا يتاح بسهولة دراسة ما توحى به من نشاط وكفاح. أما عن المتعة، فلانجد ما يشير لها بوضوح إلا فى رسم إله الخمر (باكخوس) (١٠٠ : شكل ١٠٥٣). وفى هذا العمل يظهر التمتع والتمادى فيه، حيث يصور الإله وهو يشرب الخمر بشراهة، وهو ما يظهر - أيضا - فى عمل آخر (١٠٠ : شكل ٩٨ ٩). وإذا كانت هذه الأعمال تشير إلى التمتع لدى المصرى نفسه، وليس الآلهة اليونانية، فإنها تؤكد على ميل الفنان تجاه التحوير، حيث إنه لم يتعرض لمواقف التمتع فى حياة الإنسان، بل تعرض لها فى سلوك إله يونانى.

نستدل مما سبق على أنه برغم قلة الأمثلة وندرتها، إلا أن الشخصية القبطية تظهر ميلا تجاه التوسط بين الفهلوة والكفاح "٤"، حيث نجد مؤشرات للكفاح، وأخرى للفهلوة (التمتع).

السلبية - الإيجابية :

لا نستطيع - بسهولة - تحديد المشكلات، وكيفية مواجهة الفنان لها. فمثلا فى الموضوعات الدينية نجد موضوعات وثنية يونانية رومانية، وأخرى مسيحية. وتظهر هذه الصورة حتى بعد اعتراف الدولة الرومانية بالدين المسيحى. ولكن الفنان تناول كل عناصر الحضارة سواء الأصلية، أو الحضارات الدخلية. وهو يعبر عن هذه العناصر دون أن يعرض للمواجهة بينها، فهو لا يخلق صراعا مثلا بين المعتقدات اليونانية والمسيحية، بل إن بعض الأعمال تعد مزجا بينهما.

ولعل من أهم هذه الأعمال، زخرفة تمثل سيدة عارية تحمل الصليب (١٠٠ : شكل ١٠٦٢)، والجسم العارى يتلاءم مع النمط اليونانى والرومانى قبل المسيحية، بل إن آلهة اليونان رسمت عارية، والصليب رمز مسيحى، والتكوين - بهذا الشكل - يظهر ميل الفنان لاحتواء التعارضات، والصراعات، وإظهارها وكأنها لا تتعارض. وهذا الميل يشير إلى نزعة نحو التآلف والتكيف مع المشكلات والظروف الصعبة. فالفنان القبطى كان يعبر عن فن شعبى مسيحى، وهو يعايش فنا يونانيا ورومانيا، وفنا وثنيا وآخر مسيحيا، ومستعمرا رومانيا، بل يعايش أيضا دولة رومانية لها معتقدات مسيحية تختلف عن معتقداته. وكل هذه العناصر كفيلة بخلق صراعات ومواجهات عنيفة، ومع هذا فان الفنان يستوعب كل تلك المتناقضات ويدمجها معا. ولنفس السبب أيضا، نجد أعمالا قبطية تعبر عن الأسلوب القبطى، وأعمالا أخرى ذات نزعة بيزنطية. وداخل الكنائس نجد أعمالا رومانية أكثر منها قبطية، وأخرى يتضح فيها الطراز القبطى وهذه التركيبة تشير إلى السلبية، لأنها تعنى أن الفنان بدلا من أن يواجه المشكلات، يتكيف معها ويستوعبها، حتى تبدو أنها ليست مشكلات(*) .

نستنتج من ذلك أنه فى سمة (السلبية - الإيجابية) تميل الشخصية القبطية تجاه السلبية، سواء بدرجة محدودة "٣"، أو درجة أوضح "٢".

الفردية - الجماعية :

تتأرجح الأعمال الفنية القبطية بين تناول شخص واحد، أو اثنين، أو عدد من الأشخاص. وفى الأعمال الدينية، يتحدد غالبا - عدد الأشخاص من خلال الشخصيات الحقيقية التى تكون الموضوع. أما فى الزخارف، فيرسم الفنان العديد من الأشخاص، ولكن على مسافات متباعدة، توحى بالزخرفة أكثر من إشارتها للروح الجماعية "٣"، حيث يتكون من الملائكة، والمؤمنين والكفرة،... وهكذا. ولكن تكوين العمل، وتوزيع الأفراد يميل للفردية "١". وهو ما يتكرر فى تصوير خروج اليهود من أرض مصر (١٠٠ : شكل ١٠١٥)، حيث يتلاءم الموضوع مع الجماعية "٣" ويعبر السلوك عن الفردية

(*) من الأدلة الواضحة لهذه الظاهرة : التشابه الكبير بين تمثال حورس وهو يصرع الوحش، وتصوير القديس مارجرجس (انظر ١٠٠ : شكل ١٠٠٧ أو ١٠٢٨).

"١". وفى "افريز" يصـور مشـهدا للعمـل (١٠٠ : شـكل ١٠٣٦)، وهـو يلائـم الجماعية "٣"، أو محايد "٢"، يميل الفنان لرسم كل شخص يعمل علـى حـده، فيأتى الموضوع، وكأنه تكرار لتكوين الرجل الذى يعمل، وبالتالى يظهر الفردية "١".

يتضح مما سبق أن فى سمة (الفردية - الجماعيـة) تظهـر الشخصية القبطية ميلا واضحا تجاه الفردية "٢". وهو ما يتأكد من نزعة الفنان لرسم الأشخاص بعـدد قليـل أحيانـا، أو متفرقيـن، دون أن يركـز علـى الـروح الجماعية.

التمييز - المساواة :

إذا درسنا كيفية رسم الشخصيات الدينيـة، وهـى موضـوع يشـترط التمييز "صفر"، نلاحـظ أن الفنـان إمـا أن يميـل للتمييـز بوضـوح "صفـر"، أو بدرجة أقل "١". ويظهر الميل للتمييز عند مقارنـة أسـلوب رسـم الشخصيات الدينية، بأسـلوب رسـم بقيـة الشخصيات فـى الأعمـال المختلفـة. ويلاحـظ أن التمييز يظهر بوضوح عندمـا يميـل أسـلوب الفنـان للطـراز الرومـانى، وتقـل درجة التمييز عندما يميل أسلوب الفنان للطراز القبطى. وإذا قارنا بيـن رسـم الشخص العادى، ورسم آلهـة اليونـان (١٠٠ : شـكل ١٠٣٦، ١٠٣٧)، وهـو موضوع يلائم التمييز "١"، نجد أن أسلوب الفنان يعبر عن المساواة "٣". وإذا قارنـا بيـن رسـم الشخـص العـادى، ورسـم العـذراء (١٠٠ : شـكل ١٠٤٦)، بالأسلوب القبطى الخالص، نجد أن الأسلوب يعبر عن المساواة "٣"، فى حين أن الموضوع يشترط التمييز "صفر".

يلاحظ فيما سبق، أنـه إذا فصلنـا بيـن الأسـلوب القبطـى، والأسـلوب الرومانى، فسنجد أن الفنان يرسم جميع الأشخاص بنفس الطريقـة، ولا يفـرق بيـن الشـخصيات الدينيـة (إلا فـى حـدود ضئيلـة)، والشـخصيات العاديـة، وشخصيات الأساطير، والآلهة اليونان، والرومان.

نستدل مما سبق على أن الأسلوب الفنى يظهر ميل الشخصية القبطيـة إلى المساواة "٥ أو ٦".

الانفصال – التعاطف :

لانجد في تراث الفن القبطي موضوعات اجتماعية، أو مواقف اجتماعية، ومثل هذه المواقف هي التي تتيح قياس هذه السمة. وعدم وجود أدلة أو ملاحظات يجعلنا نميل إلى فرض أن درجة هذه السمة متوسطة. ولكن من جانب آخر، فإن عدم تناول ظواهر الحياة الاجتماعية سواء كموضوع أساسي أوثانوي، يشير إلى ميل تجاه الانفصال، أو ميل للبعد عن المواقف الاجتماعية. وقد تفسر هذه الظاهرة بأنها بعد عن الواقع أو الواقعية، ولكن مع هذا، فإن سمة التعاطف يمكن أن تظهر في أي موضوع، فوجود ترابط وتعاطف ومشاركة، بين شخصين يتيح قياس السمة أيا كان موضوع العمل. ولكنه في معظم الأعمال القبطية نجد أن الأشخاص متفرقين في داخل تكوين العمل، ولا توجد أي اشرات للتفاعل الاجتماعي والترابط، والتعاطف.

نستدل مما سبق على أن الشخصية تميل للتوسط "٤" في سمة (الانفصال – التعاطف) مع احتمال ميلها بدرجة محدودة تجاه الانفصال "٣"، مع ملاحظة ندرة الأدلة.

اللاتدين – التدين :

يلاحظ في هذه السمة :

١– كثرة الموضوعات والأعمال الدينية.

٢– كثرة الموضوعات الوثنية والأسطورية.

٣– عدم تصوير الفنان لمشاهد العبادة، وممارسة الطقوس الدينية.

٤– الربط بين الأساطير والديانات القديمة، والمفاهيم أو القصص المسيحية، كما يظهر في الربط بين حورس، ومارجرجس (١٠٠ : شكل ١٠٠٧، ١٠٢٨).

٥– الربط بين رموز أو أشكال تميل للفكر اليوناني مع موضوعات ورموز مسيحية (١٠٠ : شكل ١٠٢٠، ١٠٦٢) (*).

ويلاحظ مما سبق وجود تداخل بين المفاهيم الدينية، سواء الفرعونية، أو اليونانية، والرومانية، أو المسيحية بشكل يصعب معه تصور الواقع

(*) أنظر اللوحة رقم (١٩) بالملحق .

المصرى فى ذلك العهد. وربما يعنى ذلك، أن على المستوى الشعبى أدت كثرة الأديان والحضارات المتلاحقة إلى تداخل المفاهيم والمعتقدات. وحينما عبر الشعب عن نفسه، فى فن شعبى، جاءت النتيجة مزيجا من الاختلاط والتداخل. وإذا كان الاهتمام بموضوعات من الحياة، وموضوعات دينية، يجعل سمة التدين تميل للتوسط "٤"، فإن وجود تداخلات تظهر عدم استيعاب الفرد للمفاهيم الدينية، يجعل السمة تميل للاتدين "٣" حيث إنها تعبر عن ضعف التدين الداخلى.

نستنتج مما سبق أن الشخصية القبطية تميل للتوسط فى سمة (اللاتدين – التدين) "٤"، ولكن توجد تداخلات فى المفاهيم الدينية، مما يشير إلى ضعف الفهم الدينى، وهو ما يمكن اعتباره مؤشرا لميل الشخصية تجاه اللاتدين "٣"، وذلك على مستوى التدين الداخلى (الفهم، والقيم، والمعتقدات)، وليس على مستوى التدين الخارجى (السلوك).

التسامح – التشدد :

يلاحظ فى هذه السمة مايلى :

١-رسم طفلين عاريين يحملان الصليب (١٠٠ : شكل ١٠٢٠).
٢-رسم امرأة عارية تحمل الصليب (١٠٠ : شكل ١٠٦٢).
٣-تكرار رسم المرأة العارية، والرجل العارى.
٤-رسم وضع عشق يجمع بين امرأة، وطائر البجع (١٠٠ : شكل ١٠٤٠).
٥-رسم رجل فى وضع يظهره عار تماما وتظهر أعضاؤه الجنسية (١٠٠: شكل ٩٨ ٩، ١٠٠٠)، وبرغم عدم تحديد الصورة تبعا للطراز القبطى، إلا أنها تمثل حالة نادرة، فلم يظهر الرجل عار تماما، إلا فى عصر ما قبل الأسرات الفرعونية. وأيضا توجد أعمال قبطية تصور المرأة عارية.
٦-رسم إله الخمر وهو يشرب ويترنح (١٠٠ : شكل ٩٨٩).

وفى معظم الموضوعات، فإن الموقف يكون محايدا "٢"، والسلوك يعبر عن التسامح "صفر أو ١". أما فى وضع العشق فان الموقف يلائم التشدد "٣" والسلوك متسامح تماما "صفر" برغم أنه موضوع أسطورى. وأيضا فى الربط بين الصليب وشخص عار (خاصة المرأة) فإن الموقف يشترط التشدد "٤" أو على الأقل يلائمه "٣"، والسلوك يعبر عن التسامح "١".

يتضح مما سبق أن الشخصية القبطية تميل للتسامح بدرجة واضحة "٢"، مع ملاحظة أن هذا التسامح يظهر على مستوى شعبى. فى حين تظهر الأعمال الفنية ذات الأصل الرومانى – وهى ليست أعمالا شعبية تماما – ميلا تجاه التشدد على هذه السمة "٦".

المسالمة – العدوانية :

يلاحظ فى هذه السمة مايلى :

١- فى مشهد هرقل البطل اليونانى وهو يجذب أسدا (١٠٠ : شكل ٩٩١)، يتلاءم الموقف، أو يشترط العدوانية "٣ أو ٤"، ويعبر السلوك عن درجة محايدة "٢"، أو حتى ميل للمسالمة "١". فلا تظهر أية تعبيرات للعنف.

٢- فى مشهد حورس يطعن تمساحا (١٠٠ : شكل ١٠٠٧)، يشترط الموقف العدوانية "٤"، ويعبر السلوك فى قدر محدود، منها "٣".

٣- فى مشهد قديس الشيطان (١٠٠ : شكل ١٠٢٧)، يشترط الموقف العدوانية "٤"، ويعبر السلوك عن العدوانية "٤".

٤- فى مشهد قديس يصرع الشيطان (١٠٠ : شكل ١٠٢٨)، يشترط الموقف العدوانية "٤"، ويعبر السلوك عن درجة محايدة "٢"، أو ميل للمسالمة "١".

٥- فى مشهد لهرقل يصارع الأسد (١٠٠ : شكل ١٠٥٨)، يشترط الموقف العدوانية "٤"، ويعبر السلوك عن درجة محدودة منها "٣".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (المسالمة – العدوانية) تميل الشخصية القبطية لاحتلال موضعا يميل بوضوح للمسالمة "٢".

الحذر المخاطرة :

يلاحظ أن الموضوعات التى تتيح قياس هذه السمة، تتناول شخصيات دينية، أو شخصيات يونانية. فلا نجد مواقف مواجهة مع الأخطار، أو – مثلا – موضوعا لصيد الحيوان تمثل فيه شخصيات عادية. ويلاحظ فى هذه الموضوعات، أنها مواجهة بين بطل (قديس، أو بطل يونانى)، وبين حيوان (١٠٠ : شكل ٩٩١، ١٠٠٧، ١٠٢٧، ١٠٢٨ ، ١٠٥٨)، وتظهر هذه الأعمال ميل البطل للإقدام والشجاعة، وعدم الاهتمام، أو الخوف من الحيوان، حتى عندما يصور الفنان الحيوان وهو مقترب من البطل. ويصعب

تحديد سمة الموقف، لأنها موضوعات رمزية وأسطورية. ولكن السلوك يعبر بوضوح عن الشجاعة، والأقدام، والمخاطرة "٤".

نستنتج من ذلك أنه فى سمة (الحذر - المخاطرة) تميل الشخصية القبطية إلى المخاطرة بدرجة محدودة "٥".

الخمول - النشاط :

يلاحظ فى هذه السمة مايلى :

١- فى موقف رقص (١٠٠ : شكل ٩٩٨)، وهو يلائم النشاط "٣"، يعبر السلوك عن النشاط "٣".

٢- فى موقف مواجهة حورس للتمساح (١٠٠ : شكل ١٠٠٧)، وهو يشترط النشاط "٤"، يعبر السلوك عن ميل للخمول "١".

٣- فى موقف مواجهة قديس للشيطان (١٠٠ : شكل ١٠٢٧)، وهو يشترط النشاط "٤"، يعبر السلوك عن النشاط "٤".

٤- فى موقف مماثل للسابق (١٠٠ : شكل ١٠٢٨)، يعبر السلوك عن التوسط "٢"، أو ميل للخمول "١".

٥- فى مشهد لشخصيات دينية، يشترط الخمول "صفر"، يعبر السلوك عن الخمول "صفر".

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الخمول - النشاط) تميل القبطية نحو الخمول بدرجة بسيطة "٣".

الكف - التعبيرية :

يمكن أن تقاس هذه السمة من خلال عنصرى "الأسلوب، والمضمون". وفى الأسلوب يلاحظ ميل الفنان للتعبيرية، ولكن لهذا الميل دلالته الخاصة. ففى أحد الايقونات (١٠٠ : شكل ١٠٢٦) يميل أسلوب الفنان إلى إظهار ملامح الوجه بشكل تعبيرى يظهر ملامحها، ويعطى انطباعا بملمسها، وهذا العمل يصنف - طبقا لمنطق البحث الحالى - كعمل قبطى ذى تكوين رومانى من الناحية السيكولوجية، ويتفق "ثروت عكاشة" (١٠٠) مع هذا الرأى، حيث يرى فى هذا العمل أنه ذو طراز بيزنطى مع ملامح قبطية محلية فى الناحية الفنية.

ولننتقل إلى عمل آخر (١٠٠ : شكل ١٠٢٨)، فنجد الفنان يظهر الشخص بشكل يعطى تعبيرات أو انفعالات، أى يعطى انطباعا ديناميا، وليس استاتيكيا. فالوجة يبدو حيا. ولكن تعبيرية الفنان لا تعطى للوجه ملامحه الحقيقة أو الواقعية، ولاتحدد له انفعالات محددة، وهذا يدل على أن هذه التعبيرية ظاهرة فقط، وليست حقيقة، فهى من النمط الفنى القبطى الذى يعطى إيحاءات للشكل أكثر مما يتضمن بالفعل. ففى نفس هذا العمل، يواجه القديس الشيطان، وهو موقف يتلاءم أو يشترط التعبيرية "٣ أو ٤"، ولكن وجهه لا يعطى انفعالا محددا، مما يشير للكف "١".

وإذا تتبعنا المضمون، أو السلوك، سنجد أن معظم الأعمال الفنية لا تشمل على انفعال محدد. فالوجه يبدو غالبا جامدا أو متحجرا، وتظهر العينان الواسعتان فى حالة جحوظ. وبرغم صعوبة تحديد مواقف محددة لقياس هذه السمة، إلا أن الميل تجاه الكف واضح. وإذا أخذنا أى عمل (١٠٠ : شكل ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣٦، ١٠٣٧)، واعتبرنا أن الموقف محايد "٢"، فسنجد أن السلوك يعبر عن الكف بوضوح "صفر". وفى أحد الأعمال التى تمثل وضع عشق (١٠٠ : شكل ١٠٤٠)، يفرض أن الموقف يشترط التعبيرية "٤"، ولكن السلوك، أو الأسلوب الفنى، وعناصر العمل، لاتعطى انطباعا واضحا بالانفعال، فهى تميل للكف "١".

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الكف – التعبيرية) تظهر الشخصية القبطية ميلا واضحا تجاه الكف "٢".

الطمأنينة – القلق :

لكى نقيس هذه السمة يجب أن نبحث عن مواقف تدعو للقلق وأخرى تدعو للطمأنينة. وفى الواقع، فإن كل الأعمال التى يمكن أن تشير للطمأنينه، يظهر فيها السلوك معبرا عن الطمأنينة بوضوح. ولهذا سنبحث عن المواقف التى تدعو للقلق، وهى مواقف المواجهة بين البطل والحيوان والتى سبق دراستها ودون عرضها بالتفصيل، فهى تمثل مواقف تلائم القلق "٣" على الأقل، ولكن السلوك فى معظم الأعمال، يظهر درجة واضحة من الطمأنينة، أو حتى درجة محدودة "١".

وكأن السمة تميل للطمأنينة بوضوح "٢". ولكن هل لهذا علاقة بسمة الكف ؟ وهل الميل الشديد للكف هو الذى يمنع ظهور القلق ؟ لا يبدو فى مواقف مواجهة البطل للوحش، أن للكف علاقة بالطمأنينة. فهذه الموضوعات الأسطورية تمثل البطل بأنه شخص خرافى، لايقدر أحد على مواجهته، إنه البطل والمنقذ والمخلص. ولكن هل التمسك بالأبطال والأساطير يعبر عن معاناة الإنسان وقلقه مما يدعوه للبحث عن البطل ؟ إن هذا الفرض ممكن ومقبول، ولكن دراسته والتأكد منه تخرج عن نطاق هذا البحث.

ونعود مرة أخرى للأعمال الفنية القبطية، هل تظهر طمأنينة أم قلق؟ أن معظم الأعمال لاتعطى إنطباعا بالقلق، فكل أجزاء العمل الفنى ساكنه ومتآلفة. وربما يرى البعض انطباع قلق فى بعض الأعمال، ولكن التدقيق فى أسلوب الفن القبطى يظهر أن هذه الأنطباع ينتج عن الأسلوب الفنى وطرازه، ولا يقصد لذاته.

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الطمأنينة – القلق) تميل الشخصية القبطية للتوسط "٤". وإذا حذفنا أثر الميل للكف، فإن درجة هذه الشخصية سوف تميل للطمأنينة "٢".

السعادة – الاكتئاب :

يلاحظ فى هذه السمة مايلى :

١– فى موقف رقص (١٠٠ : شكل ٩٩٨)، وهو يتلاءم مع السعادة "١"، يعبر السلوك عن درجة محايدة "٢".

٢– فى موقف غناء ورقص (١٠٠ : شكل ١٠٠٠) (*) ، وهو يتلاءم أيضا مع السعادة "١"، يعبر السلوك عن درجة محايدة "٢".

٣– فى مشهد أورشليم السماوية (١٠٠ : شكل ١٠١٤)، وهو يشترط السعادة "صفر"، لايظهر السلوك تعبيرا عن السعادة، ولا يعطى تكوين اللوحة انطباعا بالسعادة، مما يجعلها على الأقل محايدة "٢".

٤– مع هذا تميل ألوان الفن القبطى (١٠٠ : الغلاف)، تجاه الألوان النشطة (مثل الأحمر)، والألوان الفاتحة، وهى مؤشرات تجاه السعادة.

(*) أنظر اللوحة رقم (٢٠) بالملحق .

٥- لانجد ملامح تشير للاكتئاب بوضوح، ويمكن أن نجد ميلا بسيطا تجاه الحزن.

نستنتج مما سبق أنه بالرغم من صعوبة دراسة سمة السعادة – الاكتئاب، فإن الشخصية المصرية تظهر ميلا للتوسط "٤". حيث نجد مؤشرات لعدم ظهور مشاعر السعادة، وأيضا عدم التركيز على مشاعر الحزن، مع استخدام لونى لانطباع السعادة، وليس الحزن.

الهدوء – الصخب :

لانجد مشاهد تمثل حفلات صاخبة، حتى فى الأعمال التى تتناول الرقص والغناء (١٠٠ : شكل ٩٩٨ ، ١٠٠٠)، فإنها لا تحوى صورة للمشاهدين، ولا تعطى انطباعا واضحا بالصخب. وفى الأعمال الزخرفية (١٠٠ : شكل ١٠٠٩ : ١٠١٠) – التى تشمل عناصر آدمية – لا يركز الفنان على التفاعل بين الأشخاص – أى تجمعهم – واشتراكهم فى حديث أو فى الترفيه... وغير ذلك. وربما يمكن اعتبار عدم تناول موضوعات تمثل تجمعات صاخبة. إنه بمثابة ميل للهدوء، ولكن يصعب التأكد منه.

يتضح مما سبق : ندرة الأعمال التى تتيح قياس هذه السمة، إلا أنه يمكن أن نفرض أن الشخصية القبطية تميل للتوسط "٤"، ويحتمل أنها تميل للهدوء "٣".

الخصوصية – الاجتماعية :

بالطبع سوف نواجه نفس المشكلة السابقة، وهى ندرة الأدلة، أو الأعمال التى تشمل مواقف اجتماعية، ومع هذا يلاحظ :

١- فى تكوين زخرفى (١٠٠ : شكل ١٠١٠)، وهو موضوع محايد "٢"، يميل الفنان لرسم الأشخاص، وبينهم مسافات تشغلها عناصر أخرى، وهو يعبر عن الخصوصية "١".

٢- فى مشهد للصيد (١٠٠ : شكل ١٠٠٩)، وهو موضوع غير اجتماعى، ومع هذا يمكن أن نستخدمه لقياس السمة، ونعتبر الموضوع محايدا "٢"، ويظهر الفنان ميلا للاحتفاظ بمسافات بين الأفراد "١".

٣- فى مشهد خروج اليهود (١٠٠ : شكل ١٠١٥)، وهو موضوع غير اجتماعى، ولكن يفترض أن الشعب الخارج من مصر يتكاتف معا

ويتضامن، أى يميل للاجتماعية "٣"، ولكن تكوين العمل يظهر ميلا للتوسط "٢".

يتضح مما سبق، أنه برغم ندرة الأدلة، وعدم ملاءمتها تماما لقياس السمة، إلا أنها تشير إلى أن الشخصية القبطية إن لم تكن تميل للخصوصية "٣"، فهى على الأكثر تميل للوسط "٤".

الفكاهة – الجدية :

يلاحظ فى الفن القبطى ما يلى :

١- وجود ميل واضح تجاه الرسم الكريكاتيرى، وهو يظهر بوضوح شديد فى معظم أعمال نسيج القباطى (١٠٠ : شكل ١٠١٠)، فتظهر أشكال الإنسان والحيوان بشكل ممسوخ أو هزلى. وفى هذه الأعمال يكون الموضوع محايدا "٢"، والسلوك يعبر عن الفكاهة "صفر".

٢- يظهر فى بعض الأعمال (١٠٠ : شكل ١٠٣٦، ١٠٣٧)، ميل الفنان للسخرية، أو الميل للكاريكاتير، حتى فى تصوير آلهة اليونان.

٣- يصور الفنان إله الخمر (١٠٠ : شكل ١٠٥٣)، بأسلوب ساخر. وإذا اعتبرنا الموقف محايدا "٢"، فإن السلوك يعبر عن الفكاهة "صفر". ولايقصد بالفكاهة أن العمل يبعث على الضحك، ولكنه تصوير فكاهى ساخر للموضوع.

٤- فى أحد الأعمال، يصور الفنان القط (١٠٠ : شكل ١٠٨ ٦)، وثلاثة فئران تقدم له الهدايا. ويظهر هذا العمل النزعة الواضحة للفكاهة والسخرية، وهو يعد بالفعل "نكتة" مرسومة.

نستنتج من ذلك أنه فى سمة (الفكاهة – الجدية) تميل الشخصية القبطية إلى الفكاهة بدرجة واضحة "٢". حيث تظهر نزعة واضحة إلى السخرية والكاريكاتير.

الفطرة – التحضر :

يلاحظ فى الأعمال القبطية ذات الطراز الرومانى، وفى موضوعاتها الدينية، ميل تجاه التحضر ولو بدرجة محدودة، وهو ما يظهر فى الملابس وزخرفتها. ولكن فى الأعمال القبطية الطراز تختلف السمة عن ذلك، فنجد أنها قد تميل للتوسط فى الموضوعات الدينية، ولكنها تظهر ميلا تجاه الفطرة

فى غير ذلك من الموضوعات. ونجد العديد من الأمثلة على الجسم العارى، أو المغطى بقطع قماش. فيلاحظ :

١- فى ملابس الموسيقى (١٠٠ : شكل ٩٩٨)، وهى محايدة "٢" أو تلائم التحضر "٣" يظهر ميل واضح للفطرة "صفر".

٢- فى ملابس الراقص (١٠٠ : شكل ١٠٠٠)، وهى محايدة أو تلائم التحضر "٢ أو ٣"، يظهر ميل واضح للفطرة "صفر".

٣- فى ملابس حورس الإله الفرعونى (١٠٠ : شكل ١٠٠٧)، وهى تلائم أو تشترط التحضر "٣ أو ٤" يظهر ميلا تجاه الفطرة "١".

٤- فى ملابس أشخاص عاديين (١٠٠ : شكل ١٠١٠)، وهى تلائم الفطرة "١" يفرض أنهم من الفقراء - يظهر ميلا تجاه الفطرة واضح جدا "صفر".

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الفطرة - التحضر) تظهر الشخصية القبطية ميلا شديدا تجاه الفطرة "١".

الفعل - التفكير :

فى تراث الفن الرومانى المصرى، وجدنا بعض النماذج التى تحوى موضوعات تأمل، أو نظرات تأملية ولكن فى الفن القبطى تختفى مثل هذه الموضوعات. ويعد هذا محكا آخر يميز بين الأعمال القبطية ذات الميل تجاه الطراز الرومانى، وذات التكوين النفسى الرومانى، وبين الأعمال القبطية الأصلية، التى تمثل فن شعبى يعبر عن الطبقة الشعبية من المجتمع المصرى.

ويلاحظ فى الفن القبطى، عدم وجود تركيز على الحركة والفعل بمعنى العمل، ولكن فى معظم الأعمال نجد أشخاصا ليسوا فى موقف عمل أو موقف تأمل، فهى فى الغالب شخصيات رمزية أو حقيقية، وهى خليط من المعتقدات الدينية المختلفة.

نستنتج من ذلك أنه فى سمة (الفعل - التفكير) لاتوجد أى مؤشرات أو دلائل تؤكد ميل الشخصية القبطية تجاه أحد القطبين، مما يعنى أنها تميل لأخذ موضع متوسط بينهما "٤".

الفصل العاشر

الشخصية المصرية

فى العصر الإسلامى

يتناول هذا الفصل "العصر الإسلامى فى مصر"، وهو يشمل الفترات التالية :

١- العصر الأموى ٦٦١ - ٧٥٠ م.

٢- العصر العباسى ٧٥٠ - ١٢٥٨ م ويتخلله :

أ) الطولونيون ٨ ٦٨ - ٩٠٥ م

ب) الإخشديون ٩٣٥ - ٩٦٩ م

٣- العصر الفاطمى ٩٦٩ - ١١٧١ م

٤- العصر الأيوبى ١١٧١ - ١٢٥٠ م

٥- العصر المملوكى ١٢٥٠ - ١٥١٧ م

٦- العصر العثمانى ١٥١٦ ثم تنتهى هذه الفترة عام ١٩٠٠ أو قبلها قليلا.

وهى مرحلة طويلة من تاريخ مصر، تصل إلى ثلاثة عشر قرنا. وهذه المرحلة هى مرحلة الحضارة الإسلامية، والحضارة العربية، ففيها ندرس الشخصية المصرية العربية الإسلامية ويلاحظ فى الأعمال الفنية لهذه الفترة مايلى :

١- وجود أعمال فنية توجد فى مصر، ولايبدو أن لها علاقة بها، ومنها بعض الأعمال الفارسية المحفوظة بدار الكتب المصرية.

٢- أعمال فنية لا يعرف مصدرها الأصلى.

٣- ندرة الأعمال المنسوبة للمصريين فى مقابل الأعمال العربية، والإسلامية عامة.

ويلاحظ مثلا، وجود تراث الفن التركى - وهو فن إسلامى - ويصعب أن نجد فى هذا التراث أعمالا مصرية فى حين حكم الاتراك مصر، والحضارة التركية امتزجت مع الحضارة المصرية. وينتج عن هذا، أنه يتاح للباحث تراث ضخم من الأعمال الفنية للحضارات العربية والإسلامية، التى دخلت مصر وتفاعلت معها، وكانت مصر جزءا منها. ولكن فى مقابل هذا نجد ندرة فى الأعمال المنسوبة للمصريين، أى التى يوجد دليل على أنها عمل مصرى.

ولكن الأفضل بالطبع أن نحدد مجموعة من الأعمال الفنية التى رسمها فنانون مصريون، ونقوم بدراستها. ومع صعوبة جمع مثل هذه العينة،

إلا أن المشكلة تكمن فى قلة حجمها مما يعرقل الدراسة. والسؤال الأهم هو : ما مدى التداخل بين الفنون العربية الإسلامية ؟ أى ما مدى الاختلاف والتشابه بينهم. ونجد إجابة على هذا التساؤل فى العديد من المراجع الفنية (٦٩، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥). وبرغم كثرة الأجابات وتنوعها، فإنها تعطى معنى عاما، فنجد اختلافات وتشابهات، ولكن التشابه أكثر من الاختلاف. وتزيد درجة الاختلاف عند ملاحظة الفروق بين مراحل التقدم، والمراحل الأولية، ومراحل الانحسار.

ولكن الإجابة الفنية لا تكفى فنحن نحتاج إلى إجابة سيكولوجية. وبدراسة الإطار العام للحضارات العربية والإسلامية، من خلال السمات التى ندرسها، يلاحظ وجود قدر كبير من التشابه، واختلافات محدودة للغاية. وبالتالى يمكن من خلال المنظور النفسى الاجتماعى، أن نلاحظ وجود إطار عام للشخصية العربية الإسلامية، يخلق تشابهات بين فن فارسى، وآخر تركى، وثالث مصرى.. وهكذا. ولكن هل يعنى ذلك تشابه الطابع القومى فى جميع الدول العربية ؟ لا، هذا احتمال لا يمكن فرضه أو التأكيد عليه نظريا، فهو سؤال يطرح للبحث. ومع هذا، يلاحظ أننا ندرس الشخصية القومية من خلال الحضارة. والتشابه الحضارى بين البلدان العربية، فرض مقبول، أو لنقل احتماله كبير، وأكبر من التشابه على المستوى النفسى الاجتماعى البعيد عن المستوى الحضارى، أى الواقع الفعلى للسلوك اليومى لحياة الشعب.

أى أننا ندرس الشخصية القومية من خلال الحضارة، والتشابه فى الحضارات العربية الإسلامية، يعد فرضا قائما ومقبولا. ثم نحن ندرس الفن خاصة، والتشابه فى هذا المجال، يمكن ملاحظته واكتشافه. والأكثر من هذا، يواجه البحث فى هذا الجزء دراسة العصر الإسلامى، وهو يمثل اللحظة التى تميزت بالتداخل الشديد بين الدول العربية والإسلامية. أى أننا ندرس الحضارة الإسلامية فى أكثر لحظاتها تجانسا. فى حين نجد الاختلاف المتزايد مع مطلع القرن العشرين.

وإذا ركزنا الدراسة على الأعمال الفنية التى تنتمى للحضارات (أو النظم) التى تبعتها مصر وكانت جزءا منها، فإن درجة التشابه سوف تزيد، فكل النظم - الإسلامية والعربية - التى حكمت مصر، تمثل حضارات دخلت

مصر، وتفاعلت معها وتأثرت بها، كما أنها -بالتأكيد - ساهمت (أى مصر) فى تلك الحضارات.

الفن الإسلامى : الأسلوب

التقليد - التميز :

يلاحظ فى هذه السمة مايلى :

١- يلاحظ فى الرسومات التى تنتمى لنفس الفنان، أو لنفس المخطوط (١٠٦: شكل ٢٧٢ - ٢٩٧)، حيث يتلاءم الموضوع مع التقليد "١"، أن الأسلوب يظهر درجة واضحة من التقليد "صفر".

٢- يلاحظ عند مقارنة أعمال تختلف فى مصدرها (١٠٧ : شكل ٢٠٤، ٢٠٩)، ويفرض اختلافها فى الفنان، وهو موضوع يتلاءم مع التميز "٣"، أن الأسلوب يميل إلى التقليد "١".

٣- يلاحظ فى العمل الواحد (١٠٧ : شكل ٢١١)، عند مقارنة الأشخاص المختلفين (عناصر العمل) وهو موضوع يتلاءم مع التميز "٣" أو محايد "٢" على الأقل، يلاحظ أن الأسلوب يميل للتقليد "١" وأحيانا يميل للتقليد بدرجة أكبر "صفر"، حيث يظهر الأشخاص متشابهين لحد كبير.

٤- عند مقارنة أعمال تنتمى لعصور مختلفة، وهو موضوع يشترط التميز "٤"، نظرا لاختلاف الزمان والمكان والفنان، يعبر الأسلوب عن درجة ملائمة من التميز "٤".

نستدل من ذلك أنه فى سمة (التقليد - التميز) يظهر الأسلوب "العربى الإسلامى" ميلا تجاه التقليد "٣"، إذا درسنا كل عصر على حده، فنجد ارتفاع درجة التقليد "٢".

الرفض - القبول :

بدراسة النماذج المختلفة للفن الإسلامى، نجد ميل الفنان لاظهار موضوعاته بشكل جذاب، حيث يكسبها بريقا لا تخطأه العين. ويلاحظ فى ذلك.

١- فــى الموضوعــات الدينيــة (١٠٦ : شــكل ١٠٤، ١١١، ١١٢)، وهــى تتلاءم، أو تشترط القبول "٣ أو ٤"، يعبر الأسلوب عن درجة واضحة من القبول "٤".

٢-وفى أحد الأعمال التى تصور مجلس غناء ورقص (١٠٦ : شكل ١٩٠)، وهى تلائم القبول "٣"، يعبر الأسلوب عن درجة واضحة من القبول"٤".

٣-وفى عمل يمثل أبى زيد وزوجه يشكوان سوء حالهمــا إلــى قــاض الرملــة (١٠٦ : شكل ٢٣٨)، وهو موضوع يلائم الرفض "١"، ويعـبر الأسـلوب عن درجة محايدة "٢" وربما عن ميل تجاه القبول "٣".

نسـتنتج ممـا سـبق أنـه فـى سـمة(الرفـض - القبـول) يميـل الأسـلوب "العربى الإسلامى" إلى القبول بدرجة مرتفعة "٦".

التحوير - المواجهة :

يلاحظ فى التراث الإسلامى، عـدم تعرضـه بشـكل مباشـر لمشـكلات المجتمع، فهو يركز على القصص الدينية، والأساطير والحكايـات، والتـاريخ. وبعض مظـاهر الحيـاة خاصـة داخـل القصـور. ونجـد - مثـلا - العديـد مـن المشاهد التى تسجل لحظات الانتصار ولكن لانجد نمـاذج للحظـات الهزيمـة. ولانجد دليلا محددا على ميل الفنان إلـى التحويـر الفعلـى، ولكـن الواضـح أن هناك ميلا ما، تجاه الهرب. فالفنان لا يهتم بمواجهة مشكلات الحياة، وعيـوب المجتمع، ولحظات الهزيمة، والظلم.

نستدل من ذلك أنه فــى سـمة (التحويـر - المواجهـة) يميـل الأسـلوب العربى الإسلامى، إلى التحويـر "٣"، نظـرا لمـا يظهـر مـن ميـل للهـرب مـن المشكلات والمواقف المؤلمة.

التقدمية - الرجعية :

عند قيـاس هـذه السـمة، يجـب أن ننظـر للفـن الإسـلامى، مـن خـلال الحضارة المصرية، فنجد قبل دخول الإسلام لمصر، مايلى :

١- آثار الفن الفرعونى.

٢- ميل الأسلوب اليونانى للاختفاء.

٣- فن رومانى، أو يونانى رومانى، مازال محل ممارسة.

٤- الفن القبطى.

ولهذا، يمكن مقارنة الفن الإسلامى بكل من الفن الرومانى، والقبطى، حتى نعرف درجة التغير واتجاهه. وبشكل عام، يوجد اختلاف بين الفن الرومانى، والقبطى، والفن الإسلامى، وبالأخص بين الفن الإسلامى، والفن القبطى، حيث يبدو الفروق بينهما فى أقصى درجة. وربما يوجد تشابه بين الفن الرومانى والفن الإسلامى ولكنه تشابه محدود جدا. ويمثل العصر الإسلامى موقفا يلائم التقدمية "١" حيث دخول دين جديد، يحمل معه حضارة جديدة وافدة، ويعبر الأسلوب عن التقدمية بوضوح "صفر".

نستدل مما سبق أنه فى سمة (التقدمية - الرجعية) يميل الأسلوب الإسلامى إلى التقدمية "٣" إذا ماقورن بالحضارة السابقة عليه. أما فى خلال العصور الإسلامية، فنجد تغييرات محدودة أكثر منها تقدمية أو رجعية، برغم النمو فى المراحل الإسلامية الأولى، ولكن على طول التاريخ الإسلامى، تميل السمة للثبات عند الدرجة المتوسطة "٤"، حيث لايحدث تغيرات جذرية سواء تقدمية أو رجعية.

الرقة - الخشونة :

يلاحظ فى الفن الإسلامى مايلى :

١- فى رسم الرجل (١٠٦ : شكل ٢٧٢)، وهو يلائم الخشونة "٣"، يعبر الأسلوب عن الرقة "١".

٢- فى رسم المرأة (١٠٧ : شكل ٢٣٩)، وهو موضوع يلائم الرقة "١"، يعبر الأسلوب عن الرقة بوضوح "صفر".

٣- فى رسم الحيوان (١٠٧ : شكل ٢١٧)، وهو يتلاءم مع الخشونة "٣"، أو محايد "٢"، يميل الأسلوب إلى الرقة "١ أو صفر".

ويتضح من الأعمال الإسلامية - بشكل عام - ميل الفنان للخطوط الرقيقة، والتى تكسب الموضوع انطباعا واضحا بالجمال الرقيق. وهو ما يظهر أيضا فى خطوط الملابس، وكذلك فى الزخارف التى تمثل تكوينات خطية رقيقة متشابكة (١٠٣).

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الرقة - الخشونة) يميل الأسلوب الإسلامى إلى الرقة بدرجة واضحة "٢".

الشبع - الجوع الحسى :

يظهر من الأعمال الإسلامية عامة، ميلها الواضح تجاه الجوع الحسى. وهى تعد سمة مشتركة بين العصور، والفنون الإسلامية. فيستخدم الفنان - فى أغلب الأحيان - الألوان النشطة أكثر من الألوان الهادئة، والألوان المشبعة أكثر من الرمادية، والفاتحة أكثر من الغامقة، والأضاءة أكثر من الأظلام. ويلاحظ فى هذا :

١- فى موقف احتفال وشرب خمر، (١٠٦ : شكل ٣٣٩) (*) ، وهو يلائم الجوع الحسى، أو يشترطه "٣ أو ٤" يعبر الأسلوب عن درجة واضحة من الجوع "٤".

٢- وفى مشهد آخر (١٠٦ : شكل ٢٤١)، محايد "٢"، يعبر الأسلوب عن ميل تجاه الجوع "٤".

٣- وفى مشهد لقاض فى مجلس قضاء، وهو يلائم الشبع "١"، يعبر الأسلوب أيضا عن ميل تجاه الجوع "٤".

ويلاحظ أن مقدار التنبية والأثارة، فى العمل الإسلامى، كما يظهر من الألوان، يعد مرتفعا جدا، لدرجة تجعل الأسلوب دائما يعبر عن الجوع الحسى، وبالطبع فإن السمة فى الواقع تأخذ شكلا آخر، ولكنها فى الأسلوب الفنى تبدو فى صورة مبالغة.

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الشبع - الجوع الحسى) يميل الأسلوب العربى الإسلامى إلى الجوع الحسى، بدرجة مرتفعة للغاية "٧ أو ٨ ". وتتأكد هذه السمة من خلال ما يظهر فى الزخارف، والعمارة الإسلامية، من تكوينات تزخر بالعناصر والمنبهات، وألوان نشطة ومثيرة(١٠٥).

التصلب - المرونة :

تقاس هذه السمة من خلال منظور العمل الفنى، أو التكوين الفنى، أو التكوين الإدراكى له، فكلما عبر الفنان عن تنويعات فى المنظور، والتكوين الإدراكى، أشار ذلك للمرونة، ويلاحظ فى الفن الإسلامى :

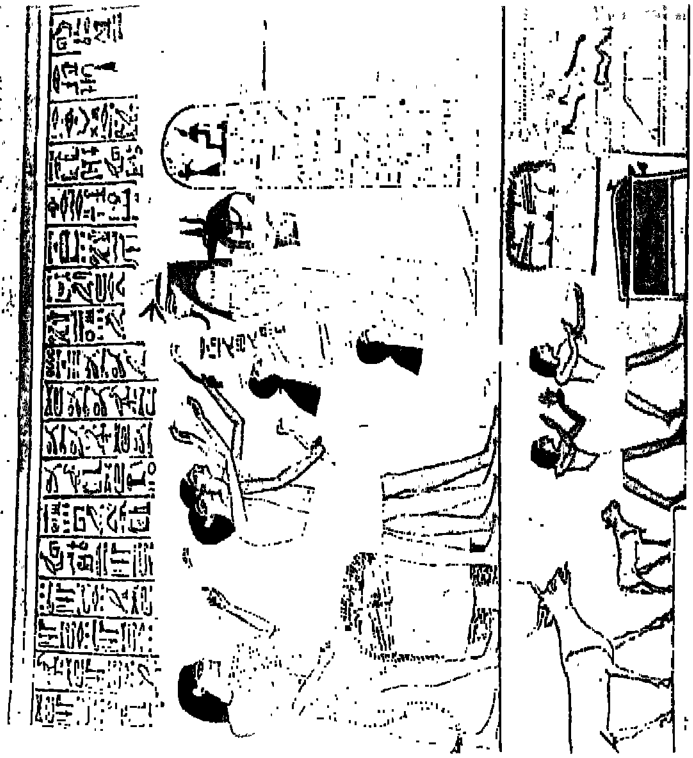
(*) أنظر اللوحة رقم (٢١) بالملحق .



لوحة رقم (١)



لوحة رقم (٢)



حة رقم (٣)



لوحة رقم (٤)



حة رقم (٥)



لوحة رقم (٦)



حة رقم (٧)



لوحة رقم (٨)



حة رقم (٩)



لوحة رقم ١٠)



لوحة رقم (١١)



لوحة رقم (١٢)



ة رقم (١٣)



لوحة رقم (١٤)



لوحة رقم (١٦)



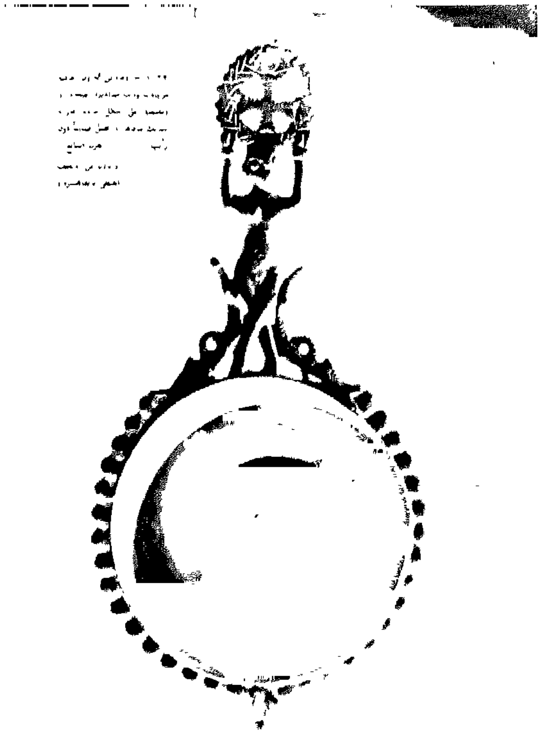
لوحة رقم (١٥)



لوحة رقم (١٨)



لوحة رقم (١٧)



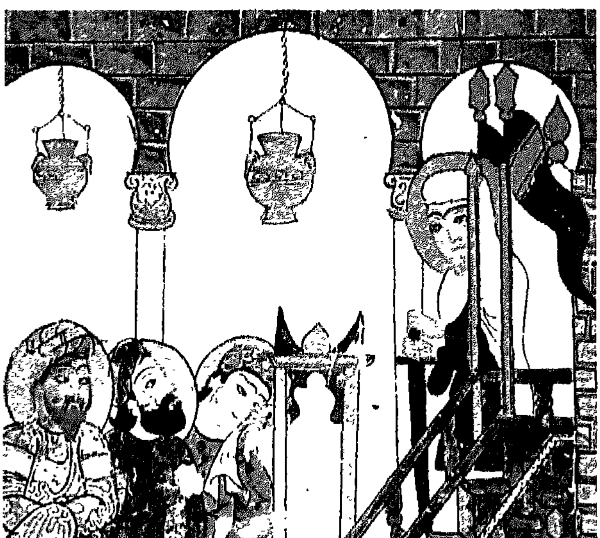
لوحة رقم (١٩)



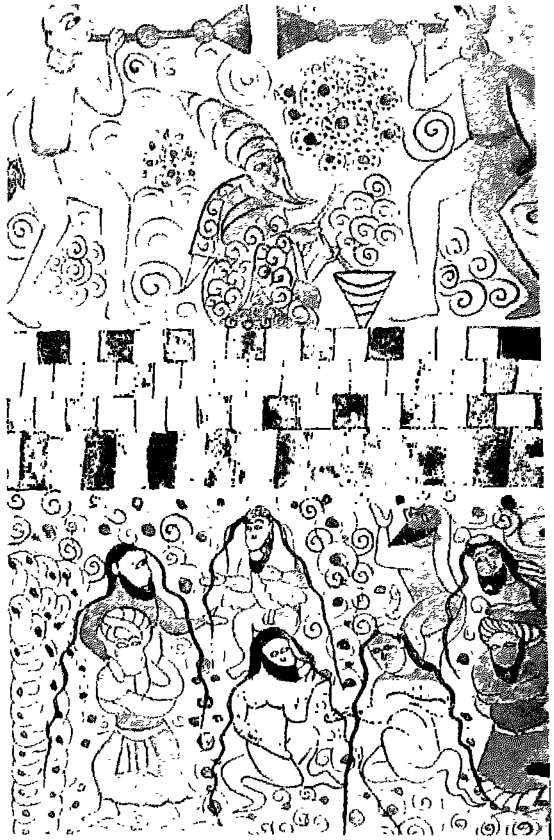
لوحة رقم (٢٠)



لوحة رقم (٢١)



لوحة رقم (٢٢)



لوحة رقم (٢٣)



لوحة رقم (٢٤)



لوحة رقم (٢٥)



لوحة رقم (٢٦)



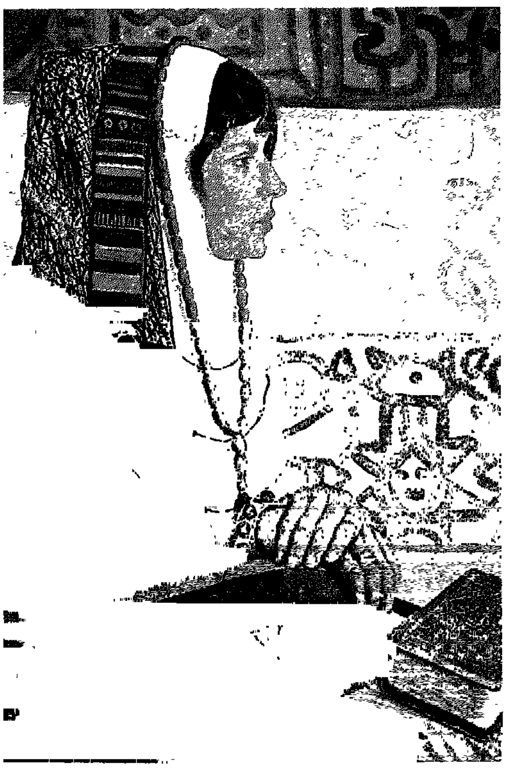
لوحة رقم (٢٧)



لوحة رقم (٢٨)



لوحة رقم (٢٩)



لوحة رقم (٣٠)

١-فى أحد الأعمال (١٠٦:شكل ٢٣٤)(*) يتطلب الموضوع إظهار منظور جانبى يظهر العمق ، وهو يتلادم مع المرونة "٣" ، يعبر الاسلوب عن درجة محايدة من التصلب والمرونة"٢".
٢-وفى عمل آخر (١٠٦ : شكل ٢٣٩) ، يتطلب الموضوع العمق وتنويع منظور الأشخاص تبعا لوضع الجلوس، وهو يتلاءم مع المرونة "٣"، يعبر الأسلوب عن درجة متوسطة على السمة "٢".
٣- وفى عمل آخر (١٠٧ : شكل ٢١١)، يضم مجموعة كبيرة من الأشخاص موزعة على المكان، ويشترط المرونة "٤"، يعبر الأسلوب عن درجة المرونة "٣"، أو ربما درجة أكبر "٤".
٤-وفى عمل آخر، يتلاءم مع التصلب "١"، يعبر الأسلوب عن درجة ملائمة من التصلب "١".

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (التصلب - المرونة) يظهر الأسلوب العربى الإسلامى درجة تجمع بين التصلب والمرونة بقدر متساوى "٤"(**) .

الاغتراب - الانخراط :

يتناول التراث الإسلامى عددا من الموضوعات، منها :

١- القصص الدينية.
٢- الأساطير.
٣- الحكايات الشعبية.
٤- الأحداث التاريخية.
٥- لقطات من واقع الحياة.

وفى هذه الموضوعات، نجد أفكارا، وعناصرا واقعية، مستمدة من الواقع، أو من الحدث التاريخى، أو القصة الشعبية، بشكل مباشر. ويندر أن نجد موضوعات غريبة عن حياة المجتمعات العربية، ونستدل من هذا على

(*) أنظر اللوحة رقم (٢٢) بالملحق .
(**)عند مقارنة درجة سمة المرونة فى جميع العصور، ستراجع هذه الدرجة ثم يعاد القياس، نتيجة مقارنتها بدرجات العصور الأخرى، مما أوحى بعدم دقتها، والدرجة بعد إعادة القياس هى "٣".

ميل الفنان للانخراط فى المجتمع، فموضوعه من المجتمع، وأسلوب تعبيره عنه قريب من المجتمع ومفاهيمه. حتى فى تصوير الموضوعات الدينية الغيبية (غير المادية)، فنجد الفنان يعبر عنها بالرمز المباشر. فالملاك هو إنسان له جناحان، وهو رمز معروف وقديم. وعند تصوير الشخصيات، فإن الفنان وضع لهبا حول رأس هذه الشخصية مميزا لها عن الشخصيات العادية.

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (الاغتراب – الانخراط) يظهر الأسلوب العربى الإسلامى ميلا تجاه الانخراط "٥ أو ٦".

السلاسة – الوسوسة :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة فى الفن الإسلامى ما يأتى :

١- فى أحد الأعمال الزخرفية (١٠٦ : شكل ١٨ ٢)، والذى يتكون من رسم، وليس زخارف فقط، وهو يتلاءم مع الوسوسة "٣"، يعبر الأسلوب عن درجة محايدة "٢" أميل للسلاسة "١" والثانية أقرب للصحة.

٢- وفى مشهد يضم أبا زيد والأمير (١٠٦ : شكل ٢٠٤)، وهو يلاءم الوسوسة "٣"، يعبر الأسلوب عن السلاسة "١".

٣-وفى عمل آخر (١٠٦ : شكل ٢٠٧)، محايد "٢"، يعبر الأسلوب عن السلاسة "صفر".

٤-وفى عمل رابع (١٠٦ : شكل ٢١٤) يضم مشهدا للفرسان، وهو يلائم السلاسة "١"، يعبر الأسلوب عن السلاسة "صفر".

ويجب أن نتوقف عند هذه الملاحظات، فهى تشير إلى درجة عالية من السلاسة، وكل الملاحظات السابقة تم تسجيلها من موضوعات وأعمال تصويرية. ولنترك هذا المجال ، إلى مجال آخر، وهو مجال الزخارف (١٠٣، ١٤٠، ١٠٥). وفى هذا المجال سوف نلاحظ درجة عالية من الوسوسة فى التكوينات الهندسية والزخارف. وإذا اعتبرنا أن الموضوع الزخرفى يشترط الوسوسة "٤"، (لأنه موضوع هندسى)، فإن الأسلوب يعبر عن الوسوسة بوضوح شديد "٤". وهذه الملاحظة فى حد ذاتها، تشير إلى أن للسمة موضوع متوسط. وإذا اضفناها إلى الملاحظات السابقة، سوف نقلل من درجة السلاسة، ولكن تظل السمة متجهة إلى السلاسة. وما يهمنا فى هذا

المجال، أن البيئة المحيطة بالإنسان تتسم بالوسوسة، أما شخصيته وسلوكه كما تظهر فى التصوير الفنى، فتتسم بالسلاسة، وهو ما يدل على وجود صراع بين الإنسان، وبينته، كما يؤكد أنه بالرغم من اتسام البيئة بالوسوسة (وذلك فى البناء المعمارى)، إلا أن هذا لم يؤثر على شخصية الفرد.

نستنتج مما سبق أنه فى سمة (السلاسة – الوسوسة) يظهر الأسلوب العربى والإسلامى ميلا واضحا نحو السلاسة "٢".

العملية – الجمالية :

يلاحظ فى هذه السمة ما يأتى :

١- فى ملابس الشحاذين (١٠٦ : شكل ٢١٥)، وهى تشترط العملية "صفر"، بمعنى اشتراطها للقبح، يعبر الأسلوب عن درجة ملائمة من العملية "صفر".

٢- فى ملابس أبى زيد (١٠٦ : شكل ٢٤٣)، وهى يمكن اعتبارها محايدة "٢"، يعبر الأسلوب عن ميل تجاه الجمالية "٣".

٣- وفى ملابس السلطان (١٠٧ : شكل ٢٠٨)، وهى تشترط الجمالية "٤"، يعبر الأسلوب عن ميل تجاه الجمالية "٣".

٤- وفى ملابس الجنود (١٠٧ : شكل ٢١١)، وهى تشترط العملية "صفر"، يعبر الأسلوب عن ميل تجاه الجمالية "٣".

والملاحظة الأولى، تشير إلى الفقر والغنى، وهى لا تلائم قياس العملية – الجمالية بالرغم من أن الميل للقبح يعد من العملية، ولكن درجتها سوف تؤدى لتغير درجة السمة، والإبقاء عليها يتطلب ملاحظات كثيرة لملابس فئات الشعب، وهو مالايتاح بسهولة.

نستدل مما سبق أنه فى سمة (العملية – الجمالية) يميل الأسلوب العربى الإسلامى إلى الجمالية بدرجة واضحة "٦". ويتأكد ذلك من أن الملابس المستخدمة ليست بالفعل عملية، فهى لا تساعد على الحركة، والنشاط، والانخراط فى الأعمال اليدوية. أما التركيز على الجانب الجمالى، فهو يختلف من عصر إلى آخر، فهو لا يظهر بوضوح فى العصر العباسى، بقدر ما يظهر فى العصر المملوكى، ويبلغ درجة من الموضوح فى العصر التركى.

الحسم - عدم الحسم :

يلاحظ فى التراث الإسلامى، ما يأتى :

١- فى تفاصيل جسم الحيوان (١٠٦ : شكل ٢٧٦)، وهى تلائم عدم الحسم "٣"، يعبر الأسلوب عن الحسم "صفر".

٢- فى رسم العين (١٠٦ : شكل ٢٧٨)، وهى تلائم الحسم "١"، أو تشترطه "صفر"، يعبر الأسلوب عن الحسم "صفر".

٣- فى تحديد الجسم من الخارج (١٠٧ : شكل ٢١٠)، وهو يلاءم الحسم "١"، أو يشترطه "صفر" ، يعبر الأسلوب عن الحسم "صفر".

وبشكل عام، لاحظ أن الفنان الإسلامى، يعبر عن أشكاله بخطوط محددة ورقيقة، وهو لا يميل للتظليل، أو الخطوط غير المحددة. ويتفق ذلك مع مانجده فى الزخارف الإسلامية، حيث الخطوط الهندسية المحددة.

يتضح مما سبق أن فى سمة (الحسم - عدم الحسم) يظهر الأسلوب العربى الإسلامى ميلا شديدا تجاه الحسم "١ أو صفر". وربما لا يظهر هذا الميل فى تراث بعض الفترات، أو الأماكن، لكنه يسود فى معظم الفن الإسلامى عبر المكان والزمان.

اللاتناغم - التناغم :

بدراسة هذا السمة فى التراث الإسلامى، نصل لهذه الملاحظات :

١- فى مشهد يصور السلطان وجنوده (١٠٧ : شكل ٢١١)، حيث يتلاءم الموضوع مع اللاتناغم "١" نظرا لانتشار الجنود على مساحة واسعة، يعبر الأسلوب عن درجة متوسطة على السمة "٢".

٢- وفى مشهد آخر للسلطان (١٠٧ : شكل ٢١٢)، يتلاءم الموضوع مع درجة محايدة على السمة "٢" لأنه يمثل منظرا عاما للسلطان وآخرين فى الحديقة. يعبر الأسلوب عن ميل للاتناغم "١".

٣- وفى مشهد ثالث للسلطان (١٠٧ : شكل ٢١٤)، وهو يزور قبر الحسين، يتلاءم الموضوع مع اللاتناغم "١" حيث يصور مشهدا لحى سكانى، ويعبر الأسلوب عن اللاتناغم بوضوح "صفر".

٤- وفى مشهد لموسيقى ورقص (١٠٦ : شكل ٢٩٣)، وهو يتلاءم مع التناغم "٣"، يميل الأسلوب للاتناغم "١".

وهذه السمة تجعلنا نواجه - مرة أخرى - التعارض، أو الاختلاف الواضح بين الزخارف، والأعمال التصويرية. والحقيقة أن الأعمال التصويرية تعبر عن السلوك والشخصية أكثر من الزخارف. فالزخارف لها جانبها الشكلي والعملي، والحرفي، وتحكمها تقاليد عامة محددة. فمن الزخارف يتكون البناء المعماري. وفي الفن الإسلامي نجد بناء معماريا شديد التناغم ذا ايقاع موسيقى لاتخطأه العين، ولكن الأعمال الفنية التصويرية، توضح أن هذا التناغم لايوجد بنفس الوضوح أو القوة في السلوك والشخصية.

ومن الملاحظات السابقة لسمة (اللاتناغم - التناغم) يتضح ميل الأسلوب العربى الإسلامى إلى اللاتناغم بدرجة بسيطة "٣".

الاختصار - الأسهاب.

بدراسة التراث الإسلامى، نصل لبعض الملاحظات منها :

١- فى مشهد لعازفين وراقصين (١٠٦ : شكل ٢٩٣)، وهو يلاءم الإسهاب "٣"، يميل الأسلوب للإسهاب "٣".

٢- وفى مشهد موسيقى آخر (١٠٦ : شكل ١٩١)، وهو يلاءم الإسهاب "٣"، يظهر الأسلوب درجة واضحة من الأسهاب "٤".

٣- وفى موقف بين صديقتين (١٠٦ : شكل ٢٧٨)، وهو يشترط الاختصار "صفر"، يميل الأسلوب للاختصار "صفر".

٤- وفى موقف للسلطان (١٠٧ : شكل ٢١٠)، وهو محايد "٢"، يميل الأسلوب للإسهاب "٣".

٥- وفى مشهد للجيش (١٠٧ : شكل ٢٠٨)، وهو يشترط الإسهاب "٤"، يميل الأسلوب بوضوح للإسهاب "٤".

من هذه الملاحظات لسمة (الاختصار - الإسهاب) يتضح ميل الأسلوب العربى الإسلامى إلى الإسهاب بدرجة محدودة "٥".

الشكل - المضمون :

بدراسة هذه السمة يمكن أن نلاحظ :

١- فى مشهد فى قصر السلطان (١٠٧:شكل ٢٠٦)، وهو موضوع محايد "٢"، يعبر الأسلوب عن ميل للشكل "١".

٢-فى مشهد الانتصار (١٠٧ : شكل ٢٠٣)، وهو يلاءم المضمون "٣"، يعبر الأسلوب عن ميل للشكل "١".
٣- وفى موقف تهنئة السلطان (١٠٧ : شكل ٢٠٢)، وهو يلاءم الشكل "١"، حيث تقديم فروض الولاء، ومالها من مظاهر شكلية، يعبر الأسلوب عن ميل واضح للشكل "صفر".
٤- فى مشهد يجمع أربعة أشخاص (١٠٦ : شكل ٢٩٤)، يتلاءم الموضوع مع المضمون "٣"، حيث يمثل الموقف التفاعل الاجتماعى، ويظهر الأسلوب ميلا للشكل "١".
٥- وفى مشهد لموعظة دينية (١٠٦ : شكل ٢٣٤)، حيث يتلاءم الموضوع مع المضمون، أو ربما يشترطه "٣ أو ٤"، ويعبر الأسلوب عن ميل للشكل "١".

من هذه الملاحظات، فى سمة الشكل - المضمون، يتضح ميل الأسلوب العربى الإسلامى إلى التركيز على الشكل بدرجة واضحة "٢".

التبسيط - التعقيد :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة مايلى :

١- فى مشهد السفر للحج (١٠٦ :شكل ٢٣٥)، وهو موضوع يلاءم التبسيط أو يشترطه "١ او صفر". يعبر أسلوب الفنان عن ميل واضح للتبسيط "صفر"
٢- فى مشهد لمجلس "أنس وطرب" (١٠٦ : شكل ٢٦٩)، وهو موضوع يلاءم التبسيط "١"، يعبر الأسلوب عن ميل واضح للتبسيط "صفر".
٣- وفى مشهد للخيانة الزوجية (١٠٦ : شكل ٢٧٥)، وهو موضوع يلائم التعقيد "٣"، حيث إنه يشمل على علاقات متشابكة بين ثلاثة أشخاص، يميل أسلوب الفنان للتبسيط "١".

يتضح من هذه الملاحظات، ما يظهر بالفعل فى التراث الإسلامى، من ميل واضح للبساطة. فكل عمل فنى يحوى فكرة، أو بعض الأفكار، وربما لا تزيد عن ثلاثة أفكار، وهى تقدم فى علاقات واضحة وبسيطة ومباشرة. وفى أغلب الأحيان يمكن فهم الصورة من أول نظرة لها. عدا فى

الأعمال التى ترتبط بأحداث قصة معينة، سواء خيالية، أو واقعية، حيث يكون العمل التصويرى جزءا من السياق اللفظى.

يتضح من هذا أن سمة (التبسيط - التعقيد) تظهر ميل الأسلوب العربى الإسلامى تجاه التبسيط بوضوح "٢".

عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض :

فى الفن الإسلامى، يلاحظ أن المخلوفات غير المادية، أصبح لها شكل محدد، ويرمز لها ويحدد ماهيتها، مثل الملائكة والمخلوقات الغريبة والخرافية (١٠٦ : شكل ٢٩٣) (*) ، وكذلك العفريت (١٠٧ : شكل ١٩١-١٩٢). وهذا التجسيد الواقعى لتلك العناصر، وتقديمها بأسلوب بسيط، جعلها رموزا، أو أشكالا محددة، لا تؤدى إلى اللبس أو الاختلاط، ولاتدعو للغموض. فبالرغم من أنها موضوعات تشترط الغموض "٤" إلا أن أسلوب التعبير عنها يتوسط بين الغموض وعدم الغموض "٢" على الأقل، إن لم يتسم بعدم الغموض "١".

نستخلص من هذا أنه فى سمة (عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض) يميل الأسلوب العربى الإسلامى إلى عدم تحمل الغموض بدرجة واضحة "٢".

الخيالية -- الواقعية :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة مايلى :

١- فى مشهد مبايعة الرسول (١٠٧ : شكل ١٩٨)، وهو يتلاءم أو يشترط الواقعية "٣ أو ٤"، يميل الأسلوب للواقعية "٣".

٢- فى مشهد لمعركة (١٠٧ : شكل ١٩٩)، وهو يتلاءم أو يشترط الواقعية "٣أو ٤"، يميل الأسلوب للجمع بين الواقعية والخيالية "٢".

٣- فى مشهد لرقصة شعائرية (١٠٧ : شكل ١٩٢)، حيث يجمع الموقف بين الواقعية والخيالية. أو يتلاءم مع الواقعية "٢ أو ٣"، يعبر الأسلوب عن ميل للواقعية "٣".

(*) أنظر اللوحة رقم (٢٣) بالملحق .

٤- فى صورة المخلوقات الغريبة (١٠٦ : شكل ٢٩٣)، حيث يشترط الموضوع الخيالية "صفر"، ويميل الأسلوب إلى الخيالية "١".

يتضح مما سبق أن الأسلوب العربى الإسلامى يأخذ موضعا فى هذه السمة يجمع بين الخيالية والواقعية "٤".

العيانية - التجريدية :

يلاحظ فى تراث الفن الإسلامى، أنه يجمع بين العيانية والتجريدية، بدرجات متساوية. وهذا يتضح من عدم وجود استخدام للعناصر والأشكال يظهر ميلا للعيانية، فلانجد تكوينات شكلية، ليس لكل عنصر فيها أى معنى، غير مجرد معناه الشكلى، دون أن يكون لمعناه المجرد دور فى تكوين العمل. وفى المقابل لانجد نماذج تشير إلى التجريدية. فالفنان يستخدم المعنى الشكلى للعناصر ودلالته فى إطار موضوع محدد. ولكنه لا يحاول أن يخلق من العناصر معانى مجردة.

والمعنى المجرد لا يظهر إلا عندما يستخدم الفنان تكوينا من العناصر، بحيث يمكن أن نصل إلى معان مجردة من هذا التكوين. فالمعنى المجرد ليس جمعا للمعانى، بل تجريدا، أو استنباطا لها.

نستخلص من ذلك أنه فى سمة (العيانية - التجريدية) يميل الأسلوب العربى الإسلامى إلى أخذ موضعا وسطا بين القطبين "٤".

التركيب - التحليل :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة فى الفن الإسلامى ما يلى :

١- فى رسم الجسم الإنسانى (١٠٦ : شكل ٢٧٢)، وهو موضوع يجمع بين الكليات والتفاصيل "٢"، يعبر الأسلوب عن ميل تجاه التركيب "١".

٢- فى رسم الوجه (١٠٦ : شكل ٢٩٢)، وهو موضوع محايد أيضا "٢"، يميل الأسلوب تجاه التركيب "١".

٣- فى رسم اليد (١٠٦ : ٢٤٩)، وهى تلائم التحليل "٣"، يميل الأسلوب تجاه التركيب "١".

٤- فى رسم الحيوان (١٠٧ : شكل ٢١١)، وهو يلائم التركيب "١"، عندما يكون رسما من بعيد أو مصغرا ويظهر الأسلوب ميلا تجاه التركيب "١".

ففى الفن الإسلامى، نجد أن الفنان يميل للتعامل مع الشكل الكلى، وليس أجزاءه وتفاصيله.

يتضح مما سبق أنه فى سمة (التركيب - التحليل) يظهر الأسلوب العربى الإسلامى ميلا محدودا تجاه التركيب "٣".

التفكك - التماسك المعرفى :

ويلاحظ عن دراسة هذه السمة ما يلى :

١- فى مشهد يصور الجموع التى جاءت لتهنئة السلطان سليم الثانى (١٠٧: شكل ٢٠٥)، وهو موضوع يتلاءم مع التماسك "٣"، يعبر الأسلوب عن درجة ملائمة للموضوع "٣"، ونعنى بذلك أن فى هذا المشهد يفرض وجود علاقة وثيقة بين العناصر، وهى أشخاص يقدمون التهانئ فى مكان محدد لشخص محدد، كما يفترض وجود علاقة بينهم.

٢- وفى مشهد لجيوش السلطان وهى تحاصر قلعة (١٠٧ : شكل ٢٠٧)، حيث يضم العمل الجيوش، والبيوت داخل القلعة، ويشترط الموضوع التماسك "٤" بين العناصر، يعبر الأسلوب بوضوح عن التماسك "٤".

٣- فى مشهد داخل قصر لعدد من الأشخاص (١٠٧ : شكل ٢٠٩)، حيث يتلاءم الموضوع مع التفكك "١" يظهر الأسلوب ميلا للتفكك "١".

يتضح من خلال هذه الملاحظات عن سمة (التفكك - التماسك المعرفى) أن الأسلوب العربى الإسلامى يميل لأخذ موقع متوسط بين القطبين "٤".

الفن الإسلامى : المضمون

الضعف - التأكيدية :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة، ما يلى :

١- فى صورة السلطان (١٠٧ : شكل ٢١٠)، وهى تتلاءم أو تشترط التأكيدية "٣أو ٤"، يميل الأسلوب إلى موضع متوسط بين الضعف والتأكيدية "٢".

٢- فى صورة خدم السلطان (١٠٧ : شكل ٢٠٩)، حيث يشترط الموضوع الضعف "صفر"، يميل السلوك إلى الضعف "صفر".

٣- فى صورة جنود السلطان (١٠٧: شكل ٢١١)، حيث يتلاءم المضوع مع التأكيدية "٣" أو ربما يكون محايدا "٢"، يعبر السلوك عن ميل تجاه التوسط بين الضعف والتأكيدية "٢".

ويلاحظ عامة، فى صور الأشخاص أن ملامحهم إما تشير لدرجة متوسطة تجمع الضعف والتأكيدية، أو تشير إلى ميل للضعف، ولانجد ملامح تشير للتأكيدية بوضوح.

نستنتج مما سبق أن الشخصية العربية تأخذ موضعا فى سمة (الضعف - التأكيدية) يميل تجاه الضعف بدرجة محدودة "٣".

تحجيم الذات - تضخيم الذات :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة مايلى :

١- فى تصوير السلطان (١٠٧ : شكل ٢١٢)، وهو موضوع يتلاءم مع التضخيم "٣"، يميل السلوك للتوسط "٢".

٢- فى تصوير الأشخاص والجنود (١٠٧: شكل ٢١٣)، وهو موضوع محايد "٢"، يميل السلوك للتحجيم "١".

٣- وفى تصوير المشاهد عامة (١٠٧ : شكل ٢١٥-٢١٦)، نجد عند مقارنة الأشخاص بالأشياء، وهو موقف يلائم التضخيم "٣"، أن الفنان يميل للتحجيم "١" حيث نجد أن الأشياء تحتل مكانا أكبر من الأشخاص.

٤- فى رسم الجموع (١٠٧ : شكل ٢١٩)، وهو موضوع يتلاءم مع التحجيم "١"، يعبر الأسلوب عن ميل واضح للتحجيم "صفر".

ففى الأعمال الإسلامية، يلاحظ وجود ميل واضح لتصغير الإنسان، والتركيز على المساحات من الأشياء والزخارف، حتى السلطان يظهر أحيانا بدون تضخيم، وإن كان يظهر فى أحيان أخرى مضخما فى حجمه عن الآخرين، حيث يكون المضوع ملائما للتضخيم "٣"، والأسلوب يعبر عن التضخيم، ويظهر الميل للتحجيم فى التراث التركى بوضوح شديد، وأيضا فى التراث الفارسى، وربما تقل درجة التحجيم فى التراث العباسى، والمملوكى.

نستنتج من ذلك أنه فى سمة (تحجيم الذات - تضخيم الذات) تميل الشخصية العربية للتحجيم "٣" بدرجة محدودة. وإذا وضع فى الاعتبار تكرار

ظهور الأشخاص فى صورة محجمة، يمكن أن تزيد هذه الدرجة "٢" خاصة فى التراث التركى.

الفهلوة - الكفاح :

يظهر عدد من الموضوعات فى تراث الفن الإسلامى، هى :

١- القصص الدينية.
٢- الأساطير..
٣- الحكايات.
٤- أحداث تاريخية.
٥- لقطات من الحياة.

وفى الأحداث التاريخية، كما فى التراث التركى، يركز الفنان على الحفلات السلطانية من تولى العرش، وختان الأمراء.. وغير ذلك، ثم لقطات للسطان فى قصره - وهو يحكم - والعمليات العسكرية الناجحة، والانتصارات، والاحتفال بالانتصار. أما فى لقطات الحياة اليومية، فنجد لقطات اجتماعية ودينية. وفى كل هذا لانجد مواقف العمل، ولكننا نجد مواقف التمتع والطرب (١٠٦ : شكل ١٦٧، ١٨١، ١٨٤، ١٩٠-١٩٢، ٢٠٥، ٢١٩)، والجلوس للحديث (١٠٦ : شكل ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٣، ٢١٥). وحتى فى مشاهد الحرب، فإن التركيز يتوجه نحو تسجيل الانتصارات، وليس تسجيل كفاح الجيش.

وبدراسة الفن التركى، أو فن البلاط السلطانى، نجد العديد من مظاهر البذخ والترف، والتى تشير إلى ميل السلاطين للتمتع، وبعدهم عن المعاناة والكفاح. وهو ما يظهر أيضا فى الحفلات الترفيهية التى تقام للسلطان (١٠٧: شكل ٢١٠، ٢١٥-٢١٧، ٢٢١). وتشير هذه الدلائل فى مجملها، إلى عدم وجود ميل للكفاح والمعاناة، وعدم الاهتمام بتسجيل مواقف الكفاح، والميل إلى التمتع، والاهتمام بتسجيل مواقف التمتع، فى حين لايظهر الكفاح - كموضوع - إلا فى مشاهد الحرب.

نستنتج مما سبق أنه فى سمة الفهلوة -الكفاح، تميل الشخصية العربية تجاه الفهلوة (التمتع) بدرجة محدودة "٣"، وتتبلور هذه النتيجة لدى الطبقة الحاكمة، خاصة التركية.

السلبية - الايجابية :

تظهر هذه السمة في المواقف الحربيـة، وهـي تشـترط أو تتـلاءم مـع الإيجابية "٤ أو ٣". ويعبر السلوك عن درجـة ملائمـة مـن الايجابيـة "٤ أو ٣". ونحتاج لقيـاس السمة إلـى مواقف أخرى متنوعـة، تشمل علـى مشكلة وسلوك الإنسـان تجاههـا. ويصعب أن نتعمـق فـي الواقـع، لأن هـذا الواقـع سيكون مصريا. فالواقع المصري في تلك العصور حمل العديد من المتغيرات الجديدة حيث انتشر الإسلام، ودخلت مصر كجزء من إمبراطوريـة كبرى، وكان لها دور ريادى فيها. ولكنها في نفس الوقت لم تحقق نجاحـا وأمجـادا ، مثلما حدث في الماضي. كمـا أن مصـر العصـر الإسلامي، أصبحت بنـاء حضاريا معقـدا يتكـون مـن حضـارة ذات جـذور فرعونيـة، ويونانيـة، ورومانية، وقبطية، بالإضافة إلـى الحضـارة الإسلامية الجديدة. ونتوقـع أن يواجه الإنسان بعض المشاكل التي تلائم هذا الواقـع، وتنتج عنـه. ولكن فـي الأعمال الفنية المنسوبة لمصر - على ندرتها - لا نجد مثـل هـذه المواجهـة. ولهذا سنحاول أن نرى السمة في التراث الحضاري الإسـلامي العـام، والـذي انتمت له مصر. وفي التراث التركي، لانجد مشـاكل حتـى نستطيع أن نحـدد سلوك الإنسان تجاهها، فالأعمال الفنية لا تتناول مشكلات الحياة. وفي التراث المملوكي نواجه نفس النتيجة، فلا توجد مشاكل في الأعمال الفنية، تعبر عمـا يواجه في الواقع.

نسـتدل ممـا سبق علـى أنـه فـي سمة (السـلبية - الإيجابيـة) تميـل الشـخصية العربيـة إلـى السلبية بدرجـة محـودة "٣". ويتـأكد ذلـك، مـن عـدم مواجهة الفنان لأية مشكلة من مشكلات العصر، حتى لانجد في عينة التراث مايظهر مشاعر اليأس والظلم.. وغيرها، ولـو فـي حـالات قليلـة. وفـي نفس الوقت نجد الأساطير والحكايات، التي تنسج حول البطولة والقوة. ممـا يشـير إلى بحث الإنسان عن القوة لمواجهة الواقع فـي شـخصية البطـل الـذي يتميـز بالقوة والذكاء.

الفردية - الجماعية :

يلاحظ فى هذه السمة ما يلى :

١- ميل واضح لكثرة الأشخاص فى العمل الفنى، فلانجد تركيزا على الشخص الواحد إلا فى أعمال نادرة تمثل بورتريه للسلطان.

٢- فى مواقف الترفية الاجتماعى (١٠٦ : شكل ١٩١-١٩٢)(*) - وهى تلائم الجماعية "٣" - يظهر السلوك ميلا واضحا للجماعية "٤".

٣- فى مواقف التفاعل الاجتماعى (١٠٦ " شكل ٢٠٢) - وهى تلائم الفردية والجماعية "٢"، فيمكن أن تشمل فردين أو أكثر - يعبر السلوك عن ميل للجماعية "٣".

٤- فى مواقف الاحتفالات الشعبية (١٠٧ : شكل ٢٢٠) - وهى تشترط الجماعية "٤" - يعبر السلوك عن الجماعية بوضوح "٤".

ويلاحظ أن عدم وجود لوحات تسجل مواقف العمل، لايتيح لنا فرصة التعرف على أسلوب العمل، وهل هو جماعى أو فردى.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الفردية - الجماعية) تظهر الشخصية العربية ميلا واضحا تجاه الجماعية "٦".

التمييز - المساواة :

يلاحظ فى هذه السمة ما يلى :

١- عند المقارنة بين السلطان وحاشيته (١٠٧ : شكل ٢١٩)، وهو موضوع يلائم التمييز "١" يعبر السلوك عن تمييز واضح "صفر" (يظهر فى حجم الأشخاص ومدى التركيز عليهم).

٢- عند المقارنة بين الحاشية والرعية (١٠٧ : شكل ٢٢٠)، وهو موضوع يلاءم التمييز "١" أو محايد "٢"، يعبر السلوك عن تمييز واضح "صفر" (يظهر فى الملابس).

٣- يلاحظ بشكل عام، ظهور الرجل أكثر من المرأة فى الأعمال التصويرية عموما، فى حين تظهر المرأة فى مواقف الطرب والحب والترفية.

(*) أنظر لوحة رقم (٢٤) بالملحق.

والموقف (أى الرجل والمرأة) يعد محايدا "٢" فى حين يظهر السلوك ميلا تجاه التمييز "١ أو صفر".

٤- فى المواقف الاجتماعية، التى تجمع مجموعة من الرجال (١٠٦ : شكل ٢٩٤)، وهو موقف يشترط المساواة "٤"، يعبر السلوك عن المساواة.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التمييز - المساواة) تميل الشخصية العربية إلى التمييز بدرجة محدودة "٣". فى حين أن هذه الدرجة ترتفع فى بعض الجوانب عن هذا الحد "٢ أو ١".

الانفصال - التعاطف :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة :

١- فى موقف تفاعل وتواصل اجتماعى (١٠٦ : شكل ٢٠٢) - وهو يتلاءم مع التعاطف "٣" - يعبر السلوك عن درجة ملائمة من التعاطف "٣".

٢- فى موقف الترحال (١٠٦ : شكل ٢٠٣) - وهو موقف محايد "٢" - يعبر السلوك عن درجة محايدة على هذه السمة "٢".

٣- فى موقف يجمع السيد وعبده (١٠٦ : شكل ٢٠٨) - وهو يلائم الانفصال "١" - يعبر السلوك عن الانفصال "١".

نستدل مما سبق على أن الشخصية العربية تأخذ موضعا متوسطا "٤" وذلك فى سمة الانفصال - التعاطف.

اللاتدين - التدين :

يلاحظ فى التراث الإسلامى :

١- وجود أعمال تتضمن قصصا دينية وشخصيات دينية، وهى ليست كثيرة، وذلك بسبب تحريم التصوير الدينى فى فترات طويلة.

٢- توجد بعض النماذج للعبادة، ولكنها نادرة جدا.

٣- فى الأعمال التى تتناول مظاهر الحياة المختلفة، لا توجد أية إشارات واضحة للسلوك الدينى.

من خلال الأدلة السابقة، يتضح أنه فى سمة (اللاتدين - التدين) تأخذ الشخصية العربية موضعا متوسطا "٤". فلا توجد مؤشرات على عدم التدين أو الكفر، أو الفهم الخاطئ للدين، كما لاتوجد مؤشرات على الانخراط فى التدين.

التسامح - التشدد :

إذا قسمنا الأعمال الفنية إلى مجموعات، يمكن أن نجد مجموعة تظهر ميلا للتشدد، وأخرى تظهر ميلا للتسامح، فنجد مثلا :

١- فى أحد لوحات كتاب شريعة اللذة (١٠٦ : شكل ٥٠)، يظهر السلوك ميلا واضحا للتسامح "صفر"، فى حين أن الموقف يصعب تحديده، فالكتاب كله عبارة عن تناول لموضوعات جنسية بالكلام والصور بأسلوب مكشوف للغاية.

٢- ونجد مشاهد لاحتساء الخمر (١٠٦ : شكل ٢٣٩) - والموقف يتلاءم مع أو يشترط التشدد "٣ أو ٤" - يعبر السلوك عن التسامح "١".

٣- وفى مشهد للخيانة الزوجية (١٠٦ : شكل ٢٧٥)، حيث يشترط الموقف التشدد "٤" (لأن الخيانة مرفوضة) - يظهر السلوك ميلا واضحا للتسامح "صفر".

ومن خلال الملاحظة الدقيقة، يتضح أن هذه السمة تظهر فى أعمال دون الأخرى، فهى تظهر فى الأعمال التى تضم سلوك التسامح. وهناك العديد، بل الغالبية من الأعمال التى لاتظهر سلوك التسامح، ولكن هذه فى مجملها، لاتشير إلى وجود ميل للتشدد.

ويلاحظ أن سلوك التسامح يظهر فى الأعمال القصصية مثل كليلة ودمنة.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التسامح - التشدد) تظهر الشخصية العربية فى بعض الأحيان ميلا واضحا للتسامح "٢"، ويمكن ان نفرض أنها تتسم عامة بالتوسط "٤" بين التسامح والتشدد.

المسالمة - العدوانية :

لايظهر فى التراث الإسلامى تركيز على موضوع الصيد، وبالمثل لانجد موضوعات كثيرة تتناول السلوك العدوانى، عدا موقف الحرب (١٠٧: شكل ١٩٩)، حيث نجد أن الموقف يشترط العدوانية "٤"، والسلوك يعبر عنها فى أضيق الحدود "٣". وفى مواقف أخرى للحرب (١٠٧: شكل ٢١٣) تظهر تعبيرات وجوه الجند وكأنها تعبر عن المسالمة. وإن كان للأسلوب الإسلامى أثر فى إعطاء هذا الانطباع (أى تقاليد الرسم ونمطه). وفى عمل آخر (وهو

عمل فارسى) لبطل يقتل تنينا (١٠٦ : شكل ٤٢)، وهو يشترط العدوانية "٤" أو على الأقل يلائمها "٣"، يظهر السلوك وتعبيرات الوجه، أما درجة محايدة "٢"، أو ميل للمسالمة "١".

نستدل من ذلك على أنه فى سمة (المسالمة – العدوانية) تظهر الشخصية ميلا واضحا للمسالمة "٢ وربما ١".

الحذر – المخاطرة :

يلاحظ فى التراث الإسلامى :

١- قلة الأعمال التى تتناول مواقف تدعو للمخاطرة.

٢- فى موقف الحرب (١٠٧ : شكل ١٩٩)، وهو يشترط المخاطرة "٤" يعبر السلوك عن الإقدام والمخاطرة "٤".

٣- فى موقف آخر للحرب (١٠٧ : شكل ٢١٣) – وهو يشترط المخاطرة "٤" أيضا – يعبر السلوك عن درجه محدودة من المخاطرة "٣".

٤- فى موقف الفارس الذى يصارع التنين (١٠٦ : شكل ٤٢) – وهو يشترط المخاطرة – يعبر السلوك عن المخاطرة "٤".

وهذه المواقف تشير إلى سلوك المخاطرة فى مواقف تحتم ذلك، عدا الفارس الذى يصرع التنين، وهو عمل فارسى. أما فى التراث العباسى والمملوكى والتركى، فلانجد نماذج لمواقف تشير إلى المخاطرة، ولانجد مواقف للصيد يواجه فيها الفرد الحيوان المفترس بهدف الهواية، أو حتى الحصول على الطعام إلا فى لقطات نادرة (١٠٦ : شكل ٢٨٠). ولانجد تركيزا على ما قد يواجهه الفرد من مخاطر. ومعظم الأعمال التى تتضمن حيوانات تتضمن حيوانات أليفه.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الحذر – المخاطرة) تميل الشخصية العربية إلى أخذ موضع متوسط على هذه السمة "٤"، وربما تكون أميل للحذر "٣".

الخمول – النشاط :

فى تراث الفن الإسلامى، يلاحظ :

١- فى مشهد الاحتفال بالعيد (١٠٦ : ٢١٩) – وهو يلائم النشاط "٣" – يميل السلوك إلى التوسط "٢".

٢- فى موقف حديث وتواصل (١٠٦ : شكل ٢٢٣)، وهو يشترط الخمول "صفر"، يميل السلوك للخمول بوضوح "صفر".
٣- فى مشهد للرقص والألعاب البهلوانية (١٠٧ : شكل ٢١٧) - وهو موقف يشترط النشاط "٤" - يميل السلوك للنشاط "٣"، ولكن دون مبالغة فى إظهار الحركة والحيوية.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الخمول - النشاط) تميل الشخصية العربية للخمول بدرجة محدودة "٣".

الكف - التعبيرية :

تظهر هذه السمة فى مدى التعبير عن الأشياء والمعانى والموضوعات. ويلاحظ فى الأسلوب الفنى العربى الإسلامى، أنه يميل للكف، فلايظهر ملمس الأشياء. أما فى مضمون الأعمال الفنية فيلاحظ :

١- فى ملامح وجه السلطان (١٠٧ : شكل ٢٠٩)، فى موقف محايد "٢"، يعبر السلوك عن ميل للكف "١".
٢- فى موقف الاحتفال بالنصر (١٠٧ : شكل ٢٠٣)، وهو يشترط التعبيرية "٤" يعبر السلوك عن درجة محدودة من التعبيرية "٣".
٣- فى مشهد موظفى الدولة - وهم يقدمون الولاء والطاعة - (١٠٧: شكل ٢٠٢)، وهو يتلاءم مع الكف "١"، يعبر السلوك عن الكف بوضوح "صفر".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الكف - التعبيرية) تميل الشخصية العربية الإسلامية إلى الكف بدرجة محدودة "٣". ويتأكد هذا فى التراث التركى. وبعض الأحيان نجد درجة أقل من الكف، أى درجة متوسطةعلى السمة مثلا، فى مقامات الحريرى.

الطمأنينة - القلق.

يلاحظ فى التراث الإسلامى :

١- عدم وجود مشاعر قلق وحيرة واضطراب، بشكل واضح أو متكرر، فمعظم الأعمال تعطى انطباعا بالطمأنينة.
٢- فى أحد مشاهد الحرب (١٠٧ : شكل ١٩٩)، وهو موقف يلائم القلق "٣"، وربما يشترطه "٤"، يظهر السلوك ميلا تجاه القلق "٣ أو ٤". ولكن فى

عمل آخر للحرب (١٠٧ : شكل ٢١٣)، يظهر السلوك ميلا تجاه الطمأنينة ليس فقط في ملامح الوجه بل في حركة الجسم.

ويؤثر بالطبع الميل للكف على إمكانية ملاحظة هذه السمة. وبالرغم من هذا، فلا توجد مؤشرات واضحة للقلق، في حين نجد مؤشرات للطمأنينة.

نستدل مما سبق على أنه في سمة (الطمأنينة – القلق) تأخذ الشخصية العربية موضعا متوسطا "٤". ويحذف أثر الميل للكف، نفرض أنها تميل بوضوح للطمأنينة "٢".

السعادة – الاكتئاب :

يلاحظ في هذه السمة، ما يلي :

١- في موقف الاحتفال بالنصر (١٠٧ : شكل ٢٠٣)، وهو يشترط السعادة "صفر"، يعبر السلوك عن درجة محدودة من السعادة "١"، تظهر في الحركة وليس التعبيرات مع وجود تأثير لوني يبعث على السعادة.

٢- وفي موقف حديث بين السلطان وابنه (١٠٧ : شكل ٢٠٩)، وهو موقف محايد "٢"، يعبر السلوك عن درجة متوسطة في السمة "٢".

٣- في زيارة السلطان لقبر الحسين (١٠٧ : شكل ٢١٤)، وبالرغم أنها زيارة رسمية، إلا أن الموقف يلائم الحزن، أو انطباع بالحزن "٣"، وهو مالايظهر في السلوك الذي يبدو محايدا "٢".

وبشكل عام، فإن الملاحظات السابقة تواجه عقبات كثيرة في مدى دقتها. فالتراث الإسلامي لا يشمل مواقف تشير بوضوح للسعادة، أو الاكتئاب، عدا في مشهد للحارث وهو حزين على موت غلامه (١٠٦ : ٢١٢).

نستدل مما سبق على أنه بالرغم من صعوبة دراسة هذه السمة، إلا أنه يمكن أن نفرض أن الشخصية العربية، تأخذ موضعا متوسطا بين السعادة والاكتئاب "٤".

الهدوء – الصخب :

يلاحظ في التراث الإسلامي عند قياس هذه السمة ما يأتي :

١- في موقف الاحتفال بالنصر (١٠٧ : شكل ٢٠٣)، وهو يشترط الصخب "٤"، يعبر السلوك عن الصخب "٤".

٢- فى مشاهد لحفلات الختان (١٠٧ : شكل ٢١٥ - ٢١٦)، حيث تقدم عروضا، وهو موقف يتلاءم مع الصخب "٣"، يعبر السلوك عن درجة محايدة "٢".
٣- فى مشهد آخر لحفل الختان (١٠٧ : شكل ٢١٧)، يعبر السلوك عن ميل للصخب "٣"، فى موقف للموسيقى والرقص وهو يشترط الصخب "٤".
٤- فى مشهد لحفل طرب (١٠٧ : شكل ٢٢١) - وهو موقف يشترط الصخب "٤" - يعبر السلوك عن ميل للهدوء "١".
٥- وفى موقف تفاعل اجتماعى (١٠٦ : شكل ٢٠٢)، يجمع بين عدد من الاشخاص، وهو يلاءم الهدوء أو محايد "١ أو ٢" يعبر السلوك عن ميل للهدوء "١ أو صفر".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الهدوء - الصخب) تميل الشخصية العربية إلى الهدوء بدرجة محدودة "٣".

الخصوصية - الاجتماعية :

يلاحظ فى هذه السمة - عند قياس المسافة النفسية، والفعلية بين الأفراد - ما يلى :
١- فى موقف يشمل مجموعة (١٠٦ : شكل ٢٠٢)، حيث يميل الموقف للمحايدة "٢" - يعبر السلوك عن الاجتماعية بوضوح "٤".
٢- فى موقف لبعض الأصدقاء (١٠٦ : شكل ٢٠٥-٢٠٦) - حيث يلائم الموقف الاجتماعية "٣" - يعبر السلوك عن الاجتماعية بوضوح "٤".
٣- فى موقف يجمع صديقين (١٠٦ : شكل ٢١٦) - وهو يشترط الاجتماعية "٤" - عبر السلوك عن الاجتماعية أيضا "٤".
٤- وفى موقف أبى زيد والحاكم - وهو يلائم الخصوصية "١" - يعبر السلوك عن ميل للاجتماعية "٣" (١٠٦ : شكل ٢٢٣).

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الخصوصية - الاجتماعية) تميل الشخصية العربية إلى الاجتماعية بدرجة واضحة "٦".

الفكاهة - الجديدة :

يلاحظ فى التراث العربى الإسلامى، بعض النماذج الفكاهية منها :
١- أبو زيد يتنكر فى زى امرأة لينتزع الإحسان (١٠٦ : شكل ٢١٠).

٢- أبو زيد يقدم حلوى بمخدر انتقاما من أهل واسط (١٠٦ : شكل ٢٣١).
٣- أبو زيد يراهن صفوة فى الشعراء من الالغاز، ويأخذ مالديهم (١٠٦ : شكل ٢٣٢)(*).
٤- أبو زيد يتصنع العمى ليستدر عطف الناس (١٠٦ : شكل ٢٤٣).
٥- بجانب هذا، نجد نماذج اللهو الألعاب البهلوانية (١٠٧ : شكل ٢١٥، ٢١٦، ٢٢١).
٦- لايظهر الميل للرسم الكاريكاتيرى.

نستدل مما سبق، أن هناك مؤشرات لوجود الميل للفكاهة، دون أن تكون هناك مؤشرات للتزمت فى الميل للجدية. مما يعنى أن الشخصية العربية تميل للفكاهة بقدر محدود "٣" وربما أكثر.

الفكرة - التحضر :

يلاحظ فى هذه السمة، ما يلى :

١- فى ملابس السلطان، وهى تشترط التحضر "٤"، يعبر تكوينها عن التحضر "٤" (١٠٧ : شكل ٢٠٤).
٢- فى ملابس موظفى الدولة، وهى تلائم التحضر "٣"، يعبر تكوينها عن التحضر "٤" (١٠٧ : شكل ٣٠٢).
٣- فى ملابس مدرب الحيونات (١٠٧ : شكل ٢١٠)، وهى تشترط الفطرة "صفر"، يعبر تكوينها عن الفطرة "١" بدرجة أقل.

نستدل مما سبق، أن فى سمة الفطرة - التحضر، تميل الشخصية العربية للتحضر "٥".

الفعل - التفكير :

بمراجعة الأعمال الفنية فى التراث العربى الإسلامى، يلاحظ عدم وجود موضوعات للتأمل، أو التركيز على النظرات التأملية بوضوح، كما لا نجد اهتماما خاصا بالفعل والعمل والحركة، حتى إننا نجد ندرة فى الأعمال

(*) أنظر لوحة رقم (٢٥) بالملحق.

التى تصور لحظات العمل، وتشير هذه الأدلة فى مجملها إلى وجود ميل للتوسط على هذه السمة.

نستدل – مما سبق – أن فى سمة الفعل – التفكير، تأخذ الشخصية العربية موضعا متوسطا بين القطبين "٤".

الفصل الحادى عشر
الشخصية المصرية
فى القرن العشرين

عندما ننتقل من تلك العهود التي دامت أكثر من ستة آلاف عام، ونصل إلى بداية القرن العشرين، نجد تغييرا واضحا. ففي هذا القرن نجد مدارس فنية، وأعمالا متعددة وفروقا جوهرية بين فنان وآخر، فيمكن أن نجد اختلافا كاملا في المدرسة الفنية وعناصر الصنعة بين فنان وآخر، في حين كنا نرصد في الماضي وجود تشابه بين عشرات وربما مئات الأعمال. أي أننا ننتقل من عصور المدرسة الفنية الواحدة، إلى عصر المدارس المتعددة، وننتقل أيضا من المجتمع شديد التجانس إلى المجتمع ذي الثقافات الفرعية المتعددة.

ودراسة القرن العشرين سوف تكون دراسة عبر المدارس، أي عبر الفروق التي هي نتائج الصنعة والحرفة والتعليم والخبرات الأكاديمية والنقل الحضاري، وأيضا عبر الثقافات، الجماعات الصغرى، لنصل إلى الطابع المصري السائد والعام.

وقد روعي في اختيار العينة الخاصة بهذه الفترة أن تكون ممثلة لمعظم المدارس والاتجاهات الفنية في مصر، كما عرضها صبحي الشاروني (١٠٨).

وفي القرن العشرين، تستند الدراسة على خلفية تشكلها فنون العالم في القرن العشرين (٩٨، ١٠٩، ١١٠). ونعني بذلك أن دراسة الفن المصري يجب أن تتم من خلال تكوين الفن ومدارسه في القرن العشرين – على مستوى العالم – فمن خلال هذه الخلفية يمكن للباحث أن يعرف ما إذا كانت ملاحظة ما هي سمة في الفن المصري، أم أنها سمة عالمية في الفن، ولا يعني ذلك أننا سنعقد مقارنات بين الفن المصري والعالمي في القرن العشرين، ولكن الأعمال العالمية ستمثل إطارا وخلفية في ذهن الباحث عند قياس وملاحظة السمات.

فن القرن العشرين : الأسلوب

التقليد – التميز :

يلاحظ في هذه السمة ما يأتي :

١- توجد نماذج لمعظم المدارس الفنية المعاصرة – في تراث الفن المصري– ولو في عدد قليل من الأعمال.

٢- توجد مذاهب ومدراس تميز الفنانين المصريين، وتمكن من تصنيفهم.
٣- إذا قارنا بين الأسلوب الفنى لأكثر من فنان - وهو موضوع يتلاءم أو يشترط "٣ أو ٤" التميز - سنجد فروقا واضحة بين البعض، أى أسلوبا يعبر عن التميز "٤"، وفروقا قليلة بين البعض، أى أسلوبا يميل للوسط، أو للتقليد "٢ أو ١"، حيث يظهر داخل المدرسة الفنية الواحدة.
٤- إذا قارنا بين التراث الفنى فى بداية هذا القرن وبين التراث الفنى فى نهايته، وهو موضوع يشترط التميز "٤" - سنجد اختلافا واضحا يعبر عن التميز "٤".
٥- إذا قارنا بين الأعمال الفنية لنفس الفنان فى فترة زمنية محددة - وهو موضوع يشترط التقليد "صفر" - سنجد تشابها كبيرا بين هذه الأعمال، مما يشير للتقليد بوضوح "صفر".
٦- إذا قارنا بين أعمال الفنان الواحد فى فترات زمنية متتالية - وهو موضوع يتلاءم مع التميز "٣" - سنجد ميلا للتقليد "١" لدى بعض الفنانين، وميلا آخر للتميز "٣"، وربما ميلا للتميز الواضح "٤" عند البعض الآخر.

وتختلف النظرة لسمة التميز فى هذا العصر عن العصور السابقة، فعندما نجد أعمالا تعبيرية وأخرى تجريدية، فإن هذا لا يعنى أن الشخصية المصرية تميل للتميز ؛ لأن هذا هو الوضع العام السائد للفن فى العالم فى هذا القرن. وإذا قارنا بين مدى التميز فى التراث العالمى، وبين التميز فى التراث المصرى، فسنجد أن الأول يحوى تميزات أكثر، وهو أمر طبيعى لأنه تراث عالمى لدول كثيرة.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التقليد - التميز) يظهر الأسلوب المصرى المعاصر ميلا للجمع بين التقليد والتميز بدرجات متساوية، ويأخذ - لهذا - درجة متوسطة "٤".

الرفض - القبول :

عند دراسة هذه السمة يمكن أن نسجل الملاحظات التالية :

١-فى صورة القرية (١١١ : ٣٣١، ٣٣٢) لراغب عياد - حيث الموضوع محايد "٢"، يعبر الأسلوب عن ميل للرفض "١"، حيث نجد تصويرا لموقف من الحياة، ويبدو غير جذاب.

٢- وفى بيت قاهرى قديم (١١١ : شكل ٣٣٠) ليوسف كامل - حيث الموضوع محايد "٢" - يعبر الأسلوب عن درجة محايدة "٢".

٣-وفى الإصلاح الزراعى (١١١ : شكل ٣١٦) لصلاح عبد الكريم - حيث يتلاءم الموضوع مع القبول "٣" - يعبر الأسلوب عن ميل تجاه القبول "٣".

٤-وفى الدراويش أو تأمل (١١١ : شكل ٣٣٦) لعبد الهادى الجزار - وهو موضوع يشترط القبول "٤" (والصورة لزوجة الفنان) - يعبر الأسلوب عن ميل واضح للقبول "٤".

٥-وفى الحصاد (١١١ : شكل ٣٣٨) لحسين بيكار - وهو موضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب للقبول "٣".

٦- وفى النيل عند الزمالك (١١١ : شكل ٣٤٠) لجاذبية سرى - وهو موضوع يشترط القبول "٤" (منظر طبيعى) - يميل الأسلوب للوسط، أو للرفض "٢ أو ١".

٧- وفى لوحة لثلاث نساء (١١٢ : شكل ١١) لصلاح طاهر - وهو موضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب للرفض بوضوح "صفر".

٨ -فى صورة فلاحة (١١٢ : شكل ٧) لصلاح طاهر - حيث الموضوع يميل للقبول "٣" (وجه امرأة) - يعبر الأسلوب عن ميل للرفض "١".

٩-وفى صورة وجه رجل (١١٣) لفاروق شحاتة - حيث الموضوع محايد "٢" - يعبر الأسلوب عن الرفض "صفر".

١٠- وفى القديس مارجرجس (١١٤ : شكل ٢٨) لأدهم وانى - حيث يشترط الموضوع القبول "٤" - يعبر الأسلوب عن ميل للتوسط "٢".

من الملاحظات السابقة، تتضح بعض المشاكل الرئيسية فى دراسة القرن العشرين، ومنها التنوع والاختلاف : فيمكن أن نحدد لوحات تشير للقبول، وأخرى للرفض، وثالثة متوسطة. والتركيز على أى منها يمكن أن

يؤدى إلى استدلالات خاطئة ؛ ولهذا فإن كثرة الملاحظات ضرورية للكشف عن الميل العام، وعند اختيار الأعمال التى يتم ملاحظتها يراعى الآتى :

١- ملاحظة ودراسة عدد كبير من الأعمال عبر الزمان والمكان والإنسان (الفنان).

٢- اختيار الأعمال التى تمثل نماذج واضحة قابلة للدراسة.

٣- اختيار الأعمال ممثلة لمختلف الاتجاهات على السمة، مع تنوع فى الفترات الزمانية وفى الفنانين.

ويتضح مما سبق، أنه فى سمة (الرفض - القبول) يميل الأسلوب المصرى المعاصر تجاه الرفض بدرجة محدودة "٣".

التحوير - المواجهة :

فى هذه السمة يلاحظ - أساسا - عدم وجود أعمال فنية تتيح دراستها وقياسها. فيمكن أن نجد عملا، مثل حرب أكتوبر، للفنان محمد صبرى (١١٥)، وهو يشترط المواجهة "٤"، ويعبر الأسلوب عن المواجهة "٤". وربما يمكن أن نجد نماذج لها موضوع محايد على هذه السمة، ولكن لا نجد موضوعات تتلاءم أو تشترط التحوير، بل أن الموضوعات التى تمثل قضايا اجتماعية عامة، حتى التى تتلاءم مع المواجهة، نادرة.

فبالرغم من أن العينة المستخدمة فى دراسة هذه المرحلة، تشتمل على عدد كبير من الأعمال الفنية وبالرغم من أنها تمثل أفضل نماذج للفن المصرى، إلا أن قضايا المجتمع تواجه نفس المشكلة التى لاحظناها فى العصور السابقة، وهى الندرة والاختفاء التام. ويمكن أن نراجع تاريخ مصر خلال الـ ٨ ٦ عاما الماضية وسنجد - بلا جدال - عشرات من الأحداث الكبرى التى تؤثر فى تاريخ مصر. ومنها الأحداث العظيمة والأحداث المؤسفة، وكلا الجانبين لم ينل فرصته فى المعالجة الفنية.

وإذا كان التراث الفنى يزخر بالموضوعات المتنوعة، فهو فقير فى الموضوعات المحزنة، فأين ظلم الملك، والبوليس السياسى، وأين الاستعمار والاحتلال، وأين الظلم والمعتقلات، وأين الفقر والبؤس. قد نجد مؤشرات لها ولكنها مؤشرات غير مباشرة، فهى مجرد تلميحات، أن وجدت. والسؤال يبقى حائرا : لماذا لم يعبر الفنان عن هذه المشكلات ؟ ولماذا لم يعبر عن

رأيه فيها ؟ هل هو هروب ؟ وهل هذا الهروب هو سمة مميزه للفن فى جميع أنحاء العالم ؟ إن نظرة سريعة للفن خارج مصر، يمكن أن تخرج ببعض النماذج التى تشير إلى مواجهة الأحداث والواقع وإظهاره بكل ما فيه. لكن أى نظرة سريعة للفن المصرى توضح أن الفنان يعالج الواقع ويتناوله، ولكنه يقترب بحذر شديد من المشكلات السياسية والاجتماعية، وكأنها مناطق محرمة.

وإذا بحثنا عن الرفض، والظلم، والقلق، أى عن الخبرات المنفرة، يمكنا أن نجد بعض النماذج لها، فى أعمال الفنان صلاح طاهر (١١٢). فنجد خبرات عنيفة ومنفرة، ولكن لانستطيع أن نعرف سببها أو موضوعها. فإذا كانت تلك الخبرات هى حصاد مشاكل محدودة، فهذه المشاكل قد حورت تحويرا كاملا. حتى أصبحت ألوانا وخطوطا. وهذه الخبرات لها تفردها الخاص، فهى أعمال تنتمى للمدارس التجريدية (١١٣، ١١٦، ١١٧)، حيث نجد خبرات منفرة، أو خبرات تشير للمشاكل، ولكن بشكل محور.

ظهر فى مصر فى فترة مبكرة اتجاه إلى المدارس اللاواقعية، أو اللاتعبيرية، فنجد أعمال الفنان رمسيس يونان (١١٨)، نموذجا جيدا لهذا الاتجاه، ولكن فى هذه الأعمال لانجد مشكلات، وقد نجد خبرات نفسية مؤلمة فى الألوان، ولا تظهر على السطح بالقدر الكافى. وهذا يعنى أننا أمام احتمالين : التحوير، أو الهرب. وكلاهما يشير إلى ضعف المواجهة، خاصة أمام المشكلات والقضايا القومية، وأن الفنان عندما يواجه قضية قومية يواجه القضية التى تمثل خبرة سارة (مثل حرب أكتوبر).

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التحوير – المواجهة) يميل الأسلوب المصرى المعاصر تجاه التحوير "٣ أو ٢".

التقدمية – الرجعية :

إذا قارنا فن القرن العشرين بالفن الإسلامى السابق له، سنجد :

١– ظهور تعدد المدراس الفنية.

٢– اختلاف أسلوب معظم المدراس عن النمط الإسلامى السائد فى الفترة السابقة.

٣- توجد بعض ملامح إحياء التراث، مثل أعمال مختار (١١٩)، وهى إحياء للتراث الفرعونى بملامح عصرية.
٤- نجد فى بدايات القرن العشرين بدايات لمختلف الاتجاهات والمذاهب.

وإذا قارنا بين القرن العشرين والقرن التاسع عشر، نجد أن الظروف تدعو للاستمرار (أى أن الموقف محايد "٢")، حيث إن النقل الحضارى والانفتاح على الغرب بدأ منذ عصر محمد على - أى القرن التاسع عشر - ولكن فى القرن العشرين أظهر الأسلوب الفنى ميلا واضحا للتقدمية "صفر"، حيث ظهرت نهضة فنية واضحة المعالم ولها تميزها الخاص، ولها ملامحها المصرية التى تميزها عن فنون الغرب.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التقدمية - الرجعية) يظهر الأسلوب المصرى المعاصر ميلا واضحا للتقدمية "٢"، فى بداية هذا القرن ثم يميل للثبات خلال الفترات التالية، مع وجود ميل يظهر أحيانا لتقدمية "٣"، وهو ما يحدث دفعات تقدمية مرحلية ومتدرجة.

الرقة - الخشونة :

١- فى بابا سرى (١٢٠) لأدهم وانلى، يتناول الموضوع مجموعة من الشيوخ - وهو يلائم الخشونة "٣" - يعبر الأسلوب عن ميل للخشونة "٣".
٢- فى رسم لمشهد أوبرا (١٢٠) لسيف وانلى - يلائم الموضوع الرقة "١" - يميل الأسلوب للتوسط "٢".
٣- فى ذات الرداء الأزرق، لمحمود سعيد (١٢١) - يتلاءم الموضوع مع الرقة "١" - يميل الأسلوب للتوسط "٢".
٤- فى دعاء المتعطل (١٢١) لمحمود سعيد - يلائم الموضوع الخشونة "٣" - يميل الأسلوب للتوسط "٢".
٥- فى صورة أحمد عرابى (١٢٢) ليوسف كامل - يلاءم الموضوع الخشونة "٣"، ويميل الأسلوب للتوسط "٢".
٦- فى ملكة سبأ (١١١ : شكل ٣٠٨) لمحمود مختار - يلائم الموضوع الرقة "١" - يعبر الأسلوب عن الرقة "١".

٧- فى النزهة (١١١ : شكل ٣١٤) لأحمد عثمان - يلائم الموضوع الرقة "١" - يميل الأسلوب للتوسط "٢".
٨ - فى الدير، (١١١ : شكل ٣٢٠) لراغب عياد - يتلاءم الموضوع مع الخشونة "٣" : وجه رجل - يميل الأسلوب للتوسط "٢" بين الرقة والخشونة.
٩- وفى الصلاة (١١١ : شكل ٣٢٥) لمحمود سعيد - حيث الموضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب والخطوط إلى الرقة "١".
١٠- وفى القرية (١١١ : شكل ٣٣١-٣٣٢) لراغب عياد - حيث الموضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب إلى الرقة بوضوح "صفر".
١١- وفى الدراويش، لعبد الهادى الجزار (١١١ : شكل ٣٣٦) - حيث الموضوع يلاءم الرقة "١" - يميل الأسلوب إلى الرقة بوضوح "صفر".
١٢- وفى الحصاد (١١١ : شكل ٣٣٨) لحسين بيكار - حيث يميل الموضوع للخشونة وبعضه محايد "٣ و ٢" - يميل الأسلوب إلى الرقة "صفر".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الرقة - الخشونة) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى الرقة بدرجة محدودة "٣".

الشبع - الجوع الحسى :

١- فى بصرة (١١٥) لمحمد صبرى - يتلاءم الموضوع مع الإثارة "٣" - يميل الأسلوب للشبع "١".
٢- فى حرب أكتوبر (١١٥) لمحمد صبرى - يشترط الموضوع الجوع الحسى "٤" - يميل الأسلوب للشبع أو التوسط "١ أو ٢".
٣- فى من الحياة (١١١ : شكل ٣٤٢) لعبد الوهاب مرسى - يتلاءم الموضوع مع الجوع "٣" (موقف لعب) - يميل الأسلوب للتوسط "٢"، وذلك رغم سيادة اللون الأحمر، إلا أن التكوين الخطى يميل لعدم الإثارة.
٤- فى المملوك الهارب (١١١ : شكل ٣٥٠) - يشترط الموضوع الجوع الحسى "٤" - يميل الأسلوب للتوسط "٢".
٥- فى فتاة (١١١ : شكل ٣٥٢) لتحية حليم - حيث الموضوع محايد "٢"- يميل الأسلوب للتوسط "٢"

٦- في المعبد (١١٢) لصلاح طاهر - حيث الموضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب للجوع "٣".
٧- وفي تكوين تجريدى آخر (١١٢) لصلاح طاهر - حيث الموضوع محايد "٢" - يميل الأسلوب للجوع "٣".
٨ - وفي مشهد لسباق الخيل، (١١٤ : شكل ١٧) لأدهم وانلى - يتلاءم الموضوع مع الجوع "٣" - يميل الأسلوب للجوع "٣".
٩- وفي الرقص السودانى (١٢٣ : شكل ٧) لراغب عياد - يتلاءم الموضوع مع الجوع "٣" - يميل الأسلوب للشبع "١".

نستنتج مما سبق أن في سمة (الشبع - الجوع الحسى) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى التوسط بين الشبع والجوع الحسى "٤".

التصلب - المرونة :

بملاحظة هذه السمة في العديد من الأعمال الفنية، وجد أنها تميل للتوسط. .

وهو ما يظهر في الملاحظات التالية :

١- يتنوع منظور العمل، وتكوين الصورة الإدراكية عبر الفنانين، وهو موضوع يشترط المرونة.
٢- يتنوع منظور العمل، وتكوين الصورة الإدراكية عبر أعمال الفنان الواحد، وهو موضوع يتلاءم مع المرونة.
٣- في العناصر المتباعدة في العمل الواحد، توجد اختلافات محددة في المنظور والصور الإدراكية، وهو موضوع يتلاءم مع التصلب ؛ فالعمل الكلى له منظور، ولكن هذا المنظور قد يختلف من شخصية إلى أخرى، وهو ما يظهر في الأسلوب، حيث يكون الاختلاف محدودا وملائما للموضوع (العناصر).
٤- في العناصر القريبة والمتداخلة، لا توجد أى تنويعات في منظور العمل وتكوينه الإدراكى، وهو ما يتلاءم مع الموضوع، فمثلا في منظر جانبى لشخصين متقاربين تماما، يظهر كل منهما من منظور جانبى، فالموضوع هنا يشترط التصلب، والأسلوب يعبر عن التصلب بوضوح.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التصلب - المرونة) يظهر الأسلوب المصرى المعاصر ميلا للجمع بين التصلب والمرونة، أى : التوسط (٤)(*) .

الاغتراب - الانخراط :

١- فى مشهد الزراعة (١١١ : شكل ٣٠٧) لمحمود مختار - حيث يشترط الموضوع الانخراط "٤" - يعبر الأسلوب عن الانخراط "٤".

٢- فى الدير (١١١ : شكل ٣٢٠) لراغب عياد - يتلاءم الموضوع مع الانخراط "٣" - ويعبر الأسلوب عن الانخراط "٤".

٣- فى الصلاة (١١١ : شكل ٣٢٥)(*) لمحمود سعيد - يشترط الموضوع الانخراط "٤" - يعبر الأسلوب عنه "٤".

٤- فى الدراويش (١٢٤) لعبد الهادى الجزار - يمثل الموضوع درجة محايدة "٢" حيث يجمع بين التأمل والتدين والغيبيات، فهو ليس موضوعا مباشرا - يميل الأسلوب للانخراط "٣".

٥- فى من الحياة (١١١ : شكل ٣٤٢) لعبد الوهاب مرسى - يميل الموضوع للانخراط "٣" (الموضوع هو اللعب) - يميل الأسلوب للاغتراب "١".

٦- فى من وحى الفن الشعبى (١١١ : شكل ٣٥٤) لعفت ناجى - يعد الموضوع محايدا "٢" فهو غير محدد - يميل الأسلوب للاغتراب بوضوح "صفر"، حيث يصعب تحديد الفكرة وأحداث التواصل.

٧- فى أعمال رمسيس يونان (١١٨) يميل الأسلوب بوضوح للاغتراب، حتى فى الموضوعات التى يفرض أنها تلائم الانخراط، إلا أن الموضوعات يصعب تحديدها، أما الأسلوب فهو يعبر عن الاغتراب بوضوح شديد "صفر".

٨ - فى محادثة لصلاح طاهر (١١٢ : شكل ١٠) يميل الموضوع للانخراط "٣" والأسلوب للاغتراب "١".

(*) يستثنى من هذا أعمال محمود مختار التى تمثل إحياء للتراث الفرعونى (١١١ : شكل ٣٠٦، ٣٠٧) .

(*)أنظر لوحة رقم (٢٦) بالملحق .

٩- فـى ثـلاث نسـاء لصـلاح طـاهر (١١٢ : شـكل ١١) يميـل الموضـوع للانـخراط "٣" والأسلوب للاغتراب "صفر".
١٠-فى أعمـال صـلاح طـاهر التجريديـة الأخـرى (١١٢)، لا يمكـن تحديد الموضوع فهو محايد "٢"، أما الأسلوب فيعبر عن الاغتراب "صفر".
١١-وفى أعمال سعد عبد الزهاب (١١٧)، غالبا ما يكون الموضـوع يميل للانخراط "٣"، والأسلوب للاغتراب "١".
١٢-وفى عرائس، (١٢٥ : شكل ١٩) لحامد ندا، يميل الموضوع للانخـراط "٣"، والأسلوب للتوسط "٢".
١٣-وفى تصوير حركى (١٢٥ : شكل ١٣) لفؤاد كـامل، يميل الموضـوع للوسط "٢"، (لأنه مجهول)، والأسلوب للاغتراب "صفر".

نستدل مما سبق علـى أنـه فـى سمة (الاغـتراب - الانخـراط) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى الاغتراب بدرجة محدودة "٣"، ونفترض أن فى بداية القرن حتى ١٩٥٠ كان الأسلوب يميل للانخراط "٥" أو التوسط، ثـم بدأ يميـل للتوسـط أو الاغـتراب "٤ أو ٣" فيمـا بعـد ١٩٦٠، ثـم مـال أكـثر للاغتراب فيما بعد ١٩٧٠. وهو ما يمكـن استنتاجه مـن ترتيب الملاحظـات طبقا لتاريخ العمل. وأيضا من ملاحظتنا عـددا مـن اللوحـات التجريديـة التـى توجد فى هذه الفترات.

السلاسة - الوسوسة :
١- فـى مشـهد الزراعـة (١١١ : شكل ٣٠٧) لمحمـود مختـار، وهـو يلائـم السلاسة "١"، يميل الأسلوب للوسوسة "٣".
٢- فـى نحـاس مطـروق (١١١ : شـكل ٣١٥) لجمـال السـجينى - وهـو موضوع زخرفى يلائم أو يشترط الوسوسة "٣ أو ٤" - يعبر الأسلوب عن ميل بسيط للوسوسة، أو درجة محايدة "٣ أو ٢".
٣-فى الإصلاح الزراعى (١١١ : شكل ٣١٦) لصلاح عبد الكريم - حيث الموضوع محايد "٢"، أو غالبا يلائم الوسوسة "٣" لأنـه شبه زخرفـى - يميل الأسلوب للوسوسة بشدة "٤".
٤-وفى المدينة (١١١ : شكل ٣٢٧) لمحمود سعيد - حيث يلائم الموضـوع السلاسة "١" - يميل الأسلوب للوسوسة" ٣".

٥- وفى بيت قاهرى قديم (١١١ : شكل ٣٣٠) ليوسف كامل - يلائم الموضوع السلاسة "١" - يميل الأسلوب للسلاسة "١".
٦-وفى القرية (١١١ : شكل ٢٣١، ٣٣٢) لراغب عياد - حيث يشترط الموضوع السلاسة "صفر" (لأنه يعبر عن العمل والزحام) - يميل الأسلوب للتوسط "٢".
٧-وفى المجموعة (١١٢) لصلاح طاهر - يتلاءم الموضوع مع السلاسة "١" - ويعبر الأسلوب عن ميل للتوسط "٢".
٨-وفى الحجلة (١٢٦) لجاذبية سرى - يتلاءم الموضوع مع السلاسة "١" - يعبر الأسلوب عن السلاسة "١".

نستدل من ذلك على أنه فى سمة (السلاسة - الوسوسة) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى الوسوسة بدرجة محدودة "٥".

العملية - الجمالية :
١-فى ملابس العامل (١١١ : شكل ٣٣٧) - وهو موضوع يلائم العملية "١"، بل يشترطها أيضا "صفر" - تعبر الملابس عن درجة واضحة من العملية "صفر".
٢-فى ملابس سيدة المنزل وهى تقوم بأعمال المنزل (١١١ : شكل ٣٤١) - وهو موضوع يلائم العملية "١" - يعبر تكوين الملابس عن ميل للعملية "١".
٣- فى ملابس العروس (١١١ : شكل ٣٤٤) - وهو موضوع يشترط الجمالية "٤" - يعبر الأسلوب عن ميل للجمالية، ولكنه ميل محدود "٣".
٤-فى الملابس الشعبية (١١١ : شكل ٣٦٢) - وهى موضوع محايد "٢" - يظهر تكوين الملابس ميل للمحايدة "٢"، حيث الملابس ليست عملية، وليست جمالية (فخمة).

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (العملية - الجمالية) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى الجمع بين العملية والجمالية "٤".

الحسم - عدم الحسم :

فى أعمال الفنان صلاح طاهر، نجد فى رسم العين (١١٢ : شكل٤) - وهو موضوع يشترط الحسم "صفر" - أن الأسلوب يميل للحسم بوضوح "صفر"، أما فى رسم تعبيرات الوجه، و(الوجنتين)، والجسم، والرقبة (١١٢: شكل ٥) - وهو موضوع يشترط عدم الحسم "٤" - يعبر الأسلوب عن ميل واضح لعدم الحسم "٤". وفى شكل الجسم الإنسانى (١١٢ : شكل ٩) - حيث الموضوع محايد "٢" (الجسم ككل ثم تفاصيله) - فإن الأسلوب يميل لعدم الحسم "٣".

أما فى أعمال راغب عياد (١٢٣ : شكل ١٤-١٩، ٢١-٢٤)، فنجد ميلا واضحا للحسم "صفر" فى تحديد العين والرقبة وحدود الجسم، وتفاصيل الجسم (العضلات)، وهى موضوعات تشترط وتلائم الحسم، وبعضها محايد، أو يلائم عدم الحسم أو يشترطه "صفر -٤".

وفى أعمال أدهم وانلى (١١٤ : شكل ١، ٤)، يلاحظ فى ملامح الوجه عامة - وهو موضوع يلائم الحسم "١" - ميل واضح فى الأسلوب للحسم "صفر "، وفى عمل آخر يظهر فى الوجه ميل لعدم الحسم "٣".

أما فى أعمال يوسف كامل (١٢٢)، فيظهر فى رسم الوجه - وهو يلائم الحسم "٣" - ميل مماثل تجاه الحسم "٣"، ولكن الميل للحسم الذى يظهر فى أعمال البورتريه يكاد يختفى فى أعمال مراحل تالية، فنجد فى تحديد الجسم من الخارج - وهو موضوع يلائم أو يشترط الحسم "٣ أو ٤ "- يميل الأسلوب للوسط، أو لعدم الحسم.

وفى أعمال محمود سعيد (١٢١)، نجد - بشكل عام - ميلا للتوسط بين الحسم وعدم الحسم، فنجد أن الأسلوب يلائم الموضوع فى معظم الأحيان: ففى رسم العين، والتى تشترط الحسم "صفر"- يميل الأسلوب للحسم بوضوح "صفر"، وفى رسم الرقبة وتعبيرات العضلات - وهو موضوع يلائم عدم الحسم "٣" يميل الأسلوب لعدم الحسم "٣"... وهكذا فى معظم جوانب العمل الفنى، يتحدد مدى الحسم وعدم الحسم فى الأسلوب من خلال متطلبات العمل نفسه، ونجد هذا العمل أيضا لدى عبد الهادى الجزار، وهو ما يظهر فى لوحة تأمل (١٢٤)، فى حين يميل الفنان بيكار (١١١ : شكل ٣٣٨) للحسم، فنجد أنه يظهر الملامح أو التفاصيل بالخطوط، أو لا يظهرها،

ولكنه لا يميل للتظليل كثيرا، وعندما يكون الموضوع محايدا "٢" يميل الأسلوب للحسم "١".

نستدل مما سبق على أنه في سمة (الحسم – عدم الحسم) يميل الأسلوب المصري المعاصر إلى الحسم بدرجة محدودة "٣".

اللاتناغم – التناغم :

إن فهم هذه السمة ومظهرها يتغير عبر الزمن : ففي الماضي كان التناغم يظهر بصورة شبه زخرفية، أما في الأعمال الحديثة، فقد أصبح الإيقاع الموسيقي للعمل إيقاعا خفيا، وهنا تظهر صعوبة القياس. ففي العديد من النماذج نجد أن التوازن أو التفاعل بين الأشياء ينبع من الموضوع نفسه، فلا يعمد الفنان إلى صنع تناغم محدد، فمثلا : في رسم البيت القاهري القديم وهو يضم الطريق والأشخاص، ليوسف كامل (١١١ : شكل ٣٣٠)، فالموضوع يشترط اللاتناغم "صفر" – حيث الزحام والتداخل والعمل والحركة، ويعبر الأسلوب عن ميل واضح للاتناغم "صفر". ونجد العديد من الأمثلة الأخرى التي تتساوى فيها درجة الموضوع مع درجة الأسلوب.

ولكن في "لقطة التأمل" لعبد الهادي الجزار (١٢٤) – حيث يعد الموضوع محايدا "٢"، فهو يسجل امرأة جالسة في حالة تأمل – يميل أسلوب الفنان للتناغم "٣" وهو ما يظهر في تنظيم العناصر والزخارف. وفي مشهد النيل عند الزمالك، لجاذبية سري (١١١ : شكل ٣٤٠)، وهو موضوع محايد "٢" لأن به نظاما وتداخلا، يميل الأسلوب للاتناغم بوضوح "صفر".

وفي مشهد الغسيل، لسيد عبد الرسول (١١١ : ٣٤١) – وهو مشهد من الحياة اليومية، ويلائم اللاتناغم "١" – يظهر الأسلوب ميلا للتناغم "١". أما في مشهد اللعب (من الحياة) لعبد الوهاب مرسي (١١١ : شكل ٣٤٢)، وهو أيضا يمثل موضوع يميل للاتناغم "١"، يعبر الأسلوب عن ميل للتناغم "٣". وفي نحت بارز لعمال البناء، للفنان منصور فرج (١١١ : شكل ٣٤٩) يتلاءم الموضوع مع اللاتناغم، أو ربما يشترطه "١ أو صفر"، ويميل الأسلوب للاتناغم بوضوح "صفر".

نستدل من ذلك على أنه فى سمة (اللاتناغم - التناغم) يميل الأسلوب المصرى المعاصر، للجمع بين القطبين بدرجات متساوية، ويأخذ لهذا مركزا متوسطا "٤" على السمة.

الاختصار - الإسهاب :

١- فى مشهد الزراعة (١١١ : شكل ٣٠٧) - وهو يلائم الإسهاب "٣" ؛ لأنه عمل جماعى، أو غالبا ما يمارسه جماعة - نجد ميل الفنان إلى الإسهاب "٣".

٢- فى عازف العود (١١١ : شكل ٣٢١) - وهو موضوع يشترط الاختصار "صفر"، لأنه يضم شخصا واحدا - يظهر الأسلوب ميلا للاختصار "صفر".

٣- وفى مشهد لعبة التحطيب (١١١ : شكل ٣٢٢) - وهو عادة ما يضم اللاعبين والمشاهدين، وبالتالى يلائم الإسهاب "٣" - يميل الأسلوب للتوسط "٢".

٤- وفى مشهد من المدينة (١١١ : شكل ٣٢٢)، وهو يلائم الإسهاب أو يشترطه "٣ أو ٤"، يميل الأسلوب للتوسط، أو الإسهاب "٢ أو ٣".

٥- وفى مشهد لحى قاهرى قديم (١١١ : شكل ٣٢٨) - وهو يلائم الإسهاب، أو يشترطه "٣ أو ٤" - يميل الأسلوب إلى الأسهاب "٣".

٦- وفى مشاهد من القرية (١١١ : شكل ٣٣١، ٣٣٢) أثناء العمل - يشترط الموضوع الإسهاب "٤" - يميل الأسلوب بوضوح للأسهاب "٤".

٧- وفى مشهد لاحتفال شعبى (١١١ : شكل ٣٣٣) - وهو يشترط الإسهاب أيضا "٤" حيث التجمعات الشعبية الكبيرة - يميل أسلوب الفنان للإسهاب "٣".

٨- وفى مشهد تأمل (١٢٤) - وهو يشترط الاختصار "صفر" - يميل الأسلوب للاختصار "صفر".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الاختصار - الإسهاب) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى التوسط بين القطبين "٤".

الشكل – المضمون :

١- فى مشهد للأطفال يلعبون على الترعة (١١١ : شكل ٣٢٩)، يميل الموضوع للتوسط "٢" فهو يجمع بين الشكل (اللعب) والمرح أو المشاعر المصاحبة له، ويعبر الأسلوب عن ميل للشكل "١".

٢- وفى مشهد لشارع قاهرى، (١١١ : شكل ٣٣٠)، يميل الموضوع للشكل "١" حيث يكون التركيز على المادة والحركة والزحام، ويميل الأسلوب للشكل بوضوح "صفر".

٣- وفى مشهد القرية (١١١ : شكل ٣٣١)، وهو يجمع عناصر كثيرة للشكل والمضمون، منها العمل والتعب والكفاح والحركة والتعاملات، ويمكن أن نعتبره يميل للشكل "١" أما الأسلوب فيميل بوضوح للشكل "صفر".

٤- وفى مشهد للاحتفال (١١١ : شكل ٣٣٣)، يفرض أن الموضوع يميل للمضمون "٣"، فالاحتفال يشمل حركة، ولكنه يشمل أساسا مشاعر ومرح وسعادة، ويميل الأسلوب إلى الشكل "١".

٥- وفى مشهد التأمل (٢٤)، وهو يشترط المضمون "٤"، يميل الأسلوب بوضوح إلى المضمون "٤". فالعمل يركز أساسا على المعنى وليس الشكل.

٦- وفى مشهد الراحة (١١١ : شكل ٣٣٧)، حيث يرتاح العمال من العمل، وهو يعد موضوعا محايدا "٢"، لأنه يشمل الشكل (الاسترخاء)، والمضمون (الشعور بالتعب)، ويميل الأسلوب للوسط أيضا "٢".

٧- وفى مشهد النيل عند الزمالك (١١١ : شكل ٣٤٠) – وهو موضوع يشترط الشكل "صفر" ؛ لأن عناصره من الجماد أساسا – يعبر الأسلوب عن ميل مماثل لشكل "صفر".

٨ – وفى مشهد لنساء تعمل فى المنزل (الغسيل) (١١١ : شكل ٣٤١) – وهو موضوع يلائم الشكل "١" – يميل الأسلوب للشكل بوضوح "صفر".

٩- وفى لقطة للعروس (١١١ : شكل ٣٥٢) – وهو موضوع يلائم المضمون "٣"، حيث يجمع ما بين شكل العروس ومشاعر الفرح، وإن كان للمشاعر دور أهم من الشكل – يميل الأسلوب للتوسط "٢".

١٠- وفى صورة لفتاة (١١١ : شكل ٣٥٢)، وهو موضوع محايد "٢"، حيث يجمع بين شكل الإنسان ومضمون شخصيته - يظهر فى هذا العمل ميل الأسلوب إلى الشكل "١".

١١- وفى عمل آخر يضم فتاتين (١١٧) - وهو محايد "٢" أيضا - يميل الأسلوب للتوسط "٢"، حيث نجد أن عناصر الشكل توحى ببعض المعانى وإن تبدو غير واضحة أو ضعيفة.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الشكل - المضمون) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى الشكل بدرجة محدودة "٣".

التبسيط - التعقيد :

١- فى عمل لفلاحات جالسات (١٢٥ : شكل ١) - وهو موضوع يشترط البساطة "صفر" ؛ لأن عناصره قليلة، وموضوعه محدود - يميل الأسلوب للتبسيط بوضوح "صفر".

٢- فى عمل يمثل مشهد لبعض الأشخاص يحملون الهدايا للعروس (١٢٥ : شكل ٢) - وهو موضوع يلائم التبسيط "١" - يعبر الأسلوب عن التبسيط "صفر".

٣- وفى مشهد يضم الرهبان فى الكنيسة (١٢٥ : شكل ٣) - وهو موضوع محايد "٢" ؛ لأنه يشتمل على بعض العناصر فى موقف تدين أو عبادة - يلاحظ ميل الأسلوب للتبسيط "١".

٤- فى مشهد للقمر (١٢٥ : شكل ٥) - وهو موضوع يشترط التبسيط "صفر"، لتكونه من عنصر واحد بسيط - يلاحظ ميل الأسلوب الواضح للتبسيط "صفر".

٥- وفى مشهد للصيد على شاطئ البحر (١٢٥ : شكل ٧) - وهو موضوع يلائم التبسيط "١"، فهو يشمل على عناصر قليلة - يميل الأسلوب للتبسيط الواضح "صفر".

٦- وفى مشهد يصور الدراويش (١٢٥ : شكل ١٨) - وهو موضوع يلائم التعقيد "٣"، حيث تتداخل فيه عناصر التدين والغيبية وغيرها - نجد أن الأسلوب يميل للتوسط "٢".

٧- وفى مشهد لبعض الأشخاص (١١٢ : شكل ١٩) - وهو عمل يميل للتجريدية، يفرض أن الموضوع محايد "٢" - الأسلوب يميل للتعقيد "٣".
٨ - فى مشهد للفلاحين فى الحقول (١١٤ : شكل ٥) - وهو موضوع محايد "٢" غالبا - يميل الأسلوب للتبسيط "١"، وهو ما يظهر فى بساطة ووضوح العلاقات بين العناصر.
٩- وفى مشهد باليه (١١٤ : شكل ٨) - وهو أيضا موضوع محايد "٢" ؛ لأنه مزيج من الحركة والمعنى وبرغم قلة عناصره، إلا أنه يشمل معانى، ويميل الأسلوب فى هذا العمل إلى التوسط "٢".
١٠- وفى مشهد تأمل (١٢٤) ويشمل عناصر التدين والغيبية والفن الشعبى والمعتقدات الشعبية، يميل الموضوع للتعقيد أو يشترطه "٣ أو ٤". فى حين يميل الأسلوب للوسط "٢".
١١- وفى مشهد القرية (١١١ : شكل ٣٣١)، وهو يحتوى على عناصر متعددة، ولهذا فهو يميل للتوسط "٢". ويظهر الأسلوب ميلا واضحا للتبسيط "صفر".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التبسيط - التعقيد) يميل الأسلوب المصرى المعاصر إلى التبسيط بدرجة محدودة "٣" أو درجة واضحة "٢".

عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض :

١- فى مشهد لراهب فى الدير (١١١ : شكل ٣٢٠) - وهو يلائم تحمل الغموض "٣"، حيث التدين والعبادة ومشاعر الإنسان فى بيت الله - يميل الأسلوب إلى التوسط "٢".
٢- وفى مشهد للعبادة فى المسجد (١١١ : شكل ٣٢٥) - وهو يلائم تحمل الغموض "٣"، كما فى العمل السابق - نجد أن الأسلوب يميل لعدم تحمل الغموض "١".
٣- وفى مشهد لامرأة تحمل القلل (١١١ : شكل ٣٢٦) - وهو موضوع يشترط عدم الغموض "صفر" ؛ لأنه موضوع محدد وبسيط ومباشر - نجد أن الأسلوب يميل لعدم الغموض بدرجة مماثلة "صفر".
٤- وفى صورة للمدينة (١١١ : شكل ٣٢٧)، وهو عمل يضم عناصر كثيرة، ويمكن أن يتناول موضوعات أو مواقف متنوعة، ولكنه فى النهاية

مشهد طبيعى ؛ ولذا فهو يميل لعدم الغموض "١"، أما الأسلوب فيظهر ميلا واضحا لعدم الغموض "صفر".

٥- وفى مشهد القرية (١١١ : شكل ٣٣١)، وهو يتكون من عناصر متعددة، ويماثل المشهد السابق، حيث يتلاءم مع عدم الغموض "١"، والأسلوب يميل لعدم الغموض بوضوح "صفر" ولانجد عناصر أو علاقات غامضة لا يمكن فهمها بسهولة، او بشكل مباشر.

٦- وفى مشهد التأمل (١٢٤)، والذى يشمل عناصر التدين والغيبيات، وهو يلائم الغموض "٣"، أو يشترطه "٤"، ويميل الأسلوب إلى التوسط "٢".

٧- فى أعمال صلاح طاهر المتأخرة (١١٢)، بعد عام ١٩٦٥ تقريبا، يلاحظ ميلا للغموض، ونفرض أن الموضوعات محايدة "٢" فى مجملها، والأسلوب يميل للغموض "٣ أو ٤".

٨ - فى أعمال رمسيس يونان (١١٨)، يفرض أن الأسلوب يميل للغموض، ولكنها فى الواقع تمثل تكوينات لونية، ويصعب أن نفرض أنها غامضة.

٩- فى أعمال سعد عبد الوهاب (١١٧)، يميل الموضوع غالبا تجاه عدم الغموض "١" (مثلا وجه امرأة) فى حين يميل الأسلوب للغموض "٣".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض) يميل الأسلوب المصرى المعاصر لعدم تحمل الغموض بدرجة واضحة "٢"، وفى نفس الوقت نفرض أنه فيما بعد أواخر الستينات، تزداد الدرجة فى اتجاه تحمل الغموض، وقد تصل إلى التوسط "٤". واحتمال أن تصل إلى درجة محدودة من تحمل الغموض "٥".

الخيالية - الواقعية :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة، وجود تنوع أو اختلاف بين أساليب الفنانين، وسنحاول أن نحدد نموذج كل فنان فى خلال أعماله المتنوعة. ففى أعمال أدهم وانلى يلاحظ أنه يعرض لشكل الإنسان والأشياء بصورة واقعية ولكن غير تامة حيث يميل لاختصار التفاصيل وإعطاء ايحاءات أكثر من التحديد الواقعى، وهو بذلك يميل للخيالية بدرجة واحدة. ففى العمل الذى يشترط الواقعية "٤" وهو صورته الشخصية (١١٤ : شكل ١)، نجد أسلوبه يميل للواقعية بدرجة محدودة "٣" وفى مشهد لسجن (١١٤ : شكل ٣) وهو

يلائم الواقعية "٣" يميل الأسلوب للتوسط "٢". وفي مشهد لعمال وزراعيين (١١٤ : شكل ٥) حيث يلائم الموضوع الواقعية "٣"، يميل الأسلوب لتوسط أيضا "٢".

وفي أعمال راغب عياد (١٢٣ : شكل ١، ٤-٦، ١٠)، نجد أن أسلوبه يميل أيضا للخيالية. ففي مشهد للعمال الزراعيين أو احتفال شعبي، حيث تلاءم الموضوع مع الواقعية "٣"، نجد أن الأسلوب يميل للتوسط "٢" وأحيانا للخيالية "١". أما في صورته الذاتية، حيث يشترط الموضوع الواقعية "٤" فيميل الأسلوب للواقعية بوضوح "٤".

أما في أعمال صلاح طاهر (١١٢ : شكل ٨ -١٩)، خاصة المتأخرة، فنجد ميلا واضحا للخيالية، فإذا كان الموضوع محايدا أو يلائم الواقعية "٣"، فالأسلوب يميل للخيالية "١" وربما بدرجة أكبر "صفر". وهو نفس ما نجده لدى سعد عبد الوهاب (١١٧) وأن كان الأخير يميل لإعطاء إيحاءات وعدم توضيح الملامح أكثر من كونه يميل لرسم الشكل الواقعي بأسلوب خيالي.

وبرغم التنوعات الواضحة في هذه السمة، إلا أن أساليب التعبير الفني لدى معظم الفنانين، تتراوح بين التوسط بين الخيالية والواقعية، والميل للخيالية. ويظهر الميل للواقعية في الأعمال التي يشترط موضوعها الواقعية. ومن هذه الأعمال لوحة التأمل لعبد الهادي الجزار (١٢٤)، حيث أن الموضوع هي شخص، وهي زوجة الفنان. وبالمثل نجد نماذج من الميل للواقعية في صور البورتريه الخاص بأشخاص حقيقيين وهو ما نجده لدى يوسف كامل (١٢٢) ومحمد حسن (١٢٧).

نستدل مما سبق على أنه في سمة (الخيالية - الواقعية) يميل الأسلوب المصري المعاصر إلى الخيالية بدرجة محدودة "٣". وتزداد هذه الدرجة بمرور الوقت. حيث تظهر في أعمال متكررة فيما بعد ١٩٦٥، مما يشير إلى ميل للخيالية أوضح "٢". ومع هذا فإن السمة الغالبة هي الميل للخيالية، حيث نجد جذورها منذ بدايات القرن. أما في الأعمال الحديثة فيما بعد ١٩٨٠ فإن درجة الخيالية تبدو مرتفعة "٢" امتدادا لما ظهر منذ أواخر الستينات.

العيانية – التجريدية :

لوحظ في دراسة المراحل السابقة، أن هذه السمة لا تظهر فروقا – عبر الزمن كبيرة، ويبدو أن ذلك يرجع إلى صعوبة تغير السمة أو مدى الفروق الفردية فيها. ولكن يحتمل أن ذلك يرجع لسبب آخر، وهو صعوبة قياس السمة فى الأعمال الفنية. فهذه السمة تظهر بوضوح فى كل ما هو "فكر" أى فى المضمون اللفظى للمعانى والأفكار والعلاقات. أما فى العمل الفنى فيصعب أن نلاحظها.

وبالعودة إلى التراث الفنى فى القرن العشرين، نجد نموذجا هاما للتجريدية، وهو مشهد التأمل لعبد الهادى الجزار (١٢٤)، فهذا المشهد يبدأ من عناصر محددة، وهى التأمل والمرأة والقرآن، والتدين، والرموز الشعبية، والرموز الخاصة بالسحر. ومن هذه العناصر يضع الفنان عملا متكاملا، يعطى معنى مجردا واضحا، هو العلاقة أو العامل المشترك بين هذه العناصر.

ولكن يصعب أن نجد نموذجا آخر من اللوحة السابقة. ففى معظم الأحيان نجد عناصر لها معناها والعمل هو محصلة هذا المعنى، وهذه المحصلة لا تزيد عن كونها محصلة مباشرة للأشياء نفسها، أى لا يوجد معنى مجرد عام يضفيه الفنان على عمله. ولكن هل هناك ميل للعيانية ؟ من الواضح أن هذا الميل لا يوجد إلا فى حالات نادرة، حيث لا نجد سوى مجموعة أشكال ليس لها معنى محدد، بل لها معنى شكلى أو عيانى.

نستدل مما سبق على أنه برغم صعوبة دراسة سمة العيانية – التجريدية، إلا أن الأسلوب المصرى المعاصر يظهر ميلا تجاه التوسط "٤".

التركيب – التحليل :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة ما يلى :

١– فى مشهد الدير (١١١ : شكل ٣٢٠)(*) ، نجد فى الوجه وهو موضوع يلائم التحليل "٣"، ميل الأسلوب للتحليل "٣"، وفى اليد، وهى تلائم التحليل أيضا "٣" يميل الأسلوب للتوسط "٢".

(*)انظر لوحة رقم (٢٧) بالملحق.

٢- فى مشهد الصلاة (١١١ : شكل ٣٢٥)، يظهر فى رسم الجسم من الخلف، وهو موضوع يميل للتركيب "١"، ميل الأسلوب للتركيب "١".

٣- وفى عمل آخر (١١١ : شكل ٣٢٧)، يظهر فى رسم الجسم ككل، وهو موضوع محايد "٢"، يجمع بين التفاصيل والعناصر الكلية، ميل الأسلوب للجمع بين التركيب والتحليل "٢".

٤- وفى عمل آخر (١١١ : شكل ٣٣٠)، وأيضا فى رسم الجسم ككل، وهو موضوع محايد "٢"، يميل الأسلوب إلى التركيب بوضوح "صفر" (هذا من اعمال يوسف كامل).

٥- أما فى أسلوب راغب عياد (١١١ : ٢٣١)، فنجد أن فى رسم الجسد ككل، وهو موضوع محايد "٢" يميل الأسلوب للتوسط "٢" وأحيانا للتركيب "١".

٦- وفى أسلوب عبد الهادى الجزار (١٢٤)، فى لوحة التأمل نجد ميلا لملاءمة الأسلوب للموضوع. ففى أجزاء الجسم التى تلائم التحليل "٣" نجد ملاءمة من الأسلوب للتحليل "٣"، وفى الأجزاء المحايدة "٢" نجد ميلا للتوسط "٢".

٧- وفى أسلوب بيكار (١١١ : شكل ٣٤٢)، فى رسم الجسم الإنسانى عامة، وهو موضوع محايد "٢" نجد ميلا تجاه التركيب "١".

٨- وفى لوحة من الحياة لعبد الوهاب مرسى (١١١ : شكل ٣٤٢)، نجده يميل عند رسم الجسم الإنسانى وهو موضوع محايد "٢" إلى التركيب "١".

نستدل مما سبق أنه فى سمة (التركيب - التحليل) يظهر الأسلوب المصرى المعاصر ميلا تجاه التركيب "٣" بدرجة بسيطة، وهو ما يظهر فى وجود نزعة بسيطة تجاه التركيب ؛ لأن المراجعة لمعظم الأعمال الفنية توضح عدم الميل للتحليل، مع نماذج جيدة للتركيب.

التفكك - التماسك المعرفى

يلاحظ عند دراسة هذه السمة ما يلى :

١- فى مشهد التحطيب (١١١ : شكل ٣٢٢)، وهو يتكون من لاعبين ومشاهدين ؛ ولذا فهو محايد "٢" لأن به عناصر متماسكة، وبه انفصال بين مجموعات من العناصر، يميل الأسلوب إلى الوسط "٢".

٢- وفى مشهد لثلاث نساء ذاهبات للسوق (١١١ : شكل ٣٣٩) وهو موضوع يميل للتماسك "٣" لأنه مكون من ثلاثة عناصر مجتمعة معا، ويظهر الأسلوب ميلا مماثلا للتماسك "٣".
٣- وفى مشهد من وحى الفن الشعبى لبعض الأشكال الحيوانية (١١١ : شكل ٣٥٤)(*) ، حيث الموضوع محايد "٢"، يميل الأسلوب للتفكك "١" وهى ظاهرة تلائم أسلوب الفن الشعبى.
٤- وفى عمل آخر، يضم تكوين زخرفى لعروسة المولد (١١١ شكل ٣٥٧). ونظرا لطبيعته الزخرفية، فهو يميل للتماسك "٣"، وهو ما يظهره الأسلوب "٢".
٥- وفى عمل آخر، يضم أوز، (١١١ : شكل ٣٦٣)، وهو موضوع محايد "٣"، والأسلوب أيضا محايد "٢".

نتسدل مما سبق على أنه فى سمة (التفكك - التماسك المعرفى) يصل الأسلوب المصرى المعاصر إلى أخذ موضع يجمع بين التفكك والتماسك "٤".

فن القرن العشرين : المضمون

الضعف - التأكيدية :

من دراسة هذه السمة نصل للملاحظات التالية :
١- فى صورة الرئيس جمال عبد الناصر (١٢٧ : شكل ١)، يشترط الموضوع التأكيدية "٤"، لأنه رسم لزعيم وقائد، ولكن السلوك يميل للتأكيدية بصورة محدودة "٣".
٢- فى صورة لسيدة (١٢٧ : شكل ١٤)، وهو موضوع محايد "٢"، يميل السلوك إلى التوسط "٢".
٣- ومن أعمال البورتريه، للفنان محمود سعيد (١٢١)، حيث يتناول عددا من الاشخاص، ويعد الموضوع محايدا "٢". نجد فى صورة امرأة ميل السلوك للتوسط "٢"، وفى صورة أخرى يظهر ميل للتأكيدية "٣"، وفى

(*) انظر لوحة رقم (٢٨) بالملحق.

صورة لرجل، يظهر ميل للتأكيدية "٣"، وفى صورة أخرى يظهر ميل للتوسط "٢".

٤- وفى صورة راهب يتعبد (١١١ : شكل ٣٢٠)، وهو موضوع يلائم الضعف "١"، نظرا لما فى العبادة من خشوع يظهر الأسلوب ميلا للضعف "١".

٥- وفى مشاهد لأهل القرية (١١١ : شكل ٣٣١، ٣٣٢)، أثناء العمل، وهو موضوع محايد "٢"، نجد أسلوب الفنان يميل للتوسط "٢" وأحيانا للضعف "١".

٦- وفى مشهد للفلاح أثناء الحصاد، وهو موضوع محايد "٢"، يظهر ميل السلوك للضعف "صفر".

٧- ومشهد لبعض الاشخاص يجلسون فى مقهى بلدى (١٢٣ : شكل ٣)، وهو موضوع محايد "٢"، يظهر السلوك ميلا للضعف واضحا "صفر".

٨- وفى لقطة تركز على العمل (١٢٣ : شكل ١٧)، ويفرض أنها تميل للتأكيدية "٣"، حيث تظهر مشاعر الإصرار والمثابرة، يظهر السلوك ميلا للتوسط "٢".

٩- وفى مشهد جنائزى (١٢٠)، وهو يلائم الضعف "١"، حيث مشاعر الرهبة والخوف أمام الموت وغموضه، يظهر السلوك ميلا واضحا للضعف "صفر".

نستدل مما ما سبق على أنه فى سمة (الضعف - التأكيدية) تميل الشخصية المصرية المعاصرة للضعف بدرجة محدودة "٣".

تحجيم الذات - تضخيم الذات :

بملاحظة هذه السمة فى الفن المصرى المعاصر. نجد العديد من الأعمال الفنية التى تميل للتوسط فالسلوك يساوى الموقف. ومع هذا يلاحظ ندرة فى المواقف التى تتيح داسة هذه السمة، مما يجعل مدى المواقف قليل، ويغلب عليه أن يكون محايدا. وبجانب الميل للتوسط، نجد ميلا للتحجيم فى أعمال أدهم وسيف وانلى، ويوسف كامل، وراغب عياد.

ويظهر التحجيم بوضوح فى بعض أعمال الإخوين وانلى، ومنها مشهد السجن (١١٤ : شكل ٣)، وهو موضوع يلائم التحجيم "١"، والسلوك

يظهر التحجيم بوضوح "صفر" وهو ما يظهر أيضا فى مشهد الشاطئ (١١٤: شكل ١٢). وبالرغم من أن سبب صغر حجم الاشخاص هو اللقطة البعيدة، ولكن هذه الظاهرة تظهر نزعة واضحة لتصغير الإنسان. وفى مشهد الشاطئ يتلاءم الموقف مع التحجيم "١" أو يشترطه "صفر" ويعبر السلوك عنه "صفر". وفى مشهد لقرية غجر نجد الموقف محايدا "٢" والسلوك يعبر بوضوح عن التحجيم "صفر" (١٢٠ : شكل ٣١).

ويمكن أن نجد هذا الميل أيضا لدى يوسف كامل (١٢٢)، حيث نجده يميل لتصغير الاشخاص ورسمهم بشكل كلى. كما يميل لعدم تحديد الجسم من الخارج. وهذه العوامل تؤدى إلى ذوبان الشخص فى العمل الفنى، بحيث يبدو محدودا، ولانجد العنصر البشرى - بالتالى - ممثلا لمركز العمل، بل جزءا ذائبا بداخله.

أما فى أسلوب راغب عياد (١٢٣)، فنجد أنه يميل إلى رسم عناصر كثيرة، مما يجعل حجم العناصر صغير فى أغلب الإحيان. ولكن هناك ملاحظة هامة جدا.، ففى أحد أعماله (١٢٣ : شكل ١٩)، يتناول الفنان رسم للفلاح والبقرة. وبالطبع فأن البقرة أكبر حجما من الفلاح. ولكن الفنان يضخم من حجم البقرة ولايضخم من حجم الإنسان، أو ربما يصغره، وهى ملاحظة تتكرر فى بعض أعمال راغب عياد، حيث يكون الحيوان هو مركز الصورة وليس الفلاح.

وفى بعض أعمال سعد عبد الوهاب (١١٧)، نجد ملاحظة أخرى. وهى رسم جسم الإنسان فى حالة من التحجيم الواضح، وبأسلوب يشير إلى أن الإنسان "كعنصر فى الرسم" أوشك على الاختفاء فهو مصغر وغير واضح، ومتضائل، ويكاد يختفى.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (تحجيم الذات - تضخيم الذات) تميل الشخصية المصرية المعاصرة للتصغير بدرجة محدودة أو أكثر "٣ أو ٢".

الفهلوة – الكفاح :

١- فى عمل لعازف العود (١١١ : شكل ٣٢١)، وهو موقف يتلاءم مع التمتع "١" حيث يضم موسيقى وسلوك جمالى، يميل السلوك إلى التمتع بقدر محدود "١".

٢- وفى عمل آخر، يضم مشهدا للعبة التحطيب (١١١ : شكل ٣٣١)، يتلاءم الموقف مع التمتع "١"، حيث يعد التحطيب رياضة تضم قدرا من المتعة، ويشير السلوك إلى درجة محايدة "٢" أو إلى التمتع "١".

٣- وفى مشهد القرية أثناء العمل (١١١ : شكل ٣٣١)، وهو موضوع يلائم الكفاح "٣" ولايشترطه حيث يضم العديد من العناصر المتنوعة، يظهر السلوك ميلا للكفاح "٣" أو درجة محايدة "٢".

٤- وفى مشهد آخر لاحتفال (١١١ : شكل ٣٣٣)، وهو يشترط التمتع "صفر"، حيث المرح والرقص والموسيقى، يعبر السلوك عن ميل واضح للتمتع "صفر".

٥- وفى مشهد للعمل (١١١ : شكل ٢)، وهو يشترط الكفاح "٤" حيث يسجل لحظات العمل بما فيها من جهد، يعبر عن ميل للكفاح "٣" أو درجة محايدة "٢"، حيث لا نجد تركيزا على الجهد والكفاح بدرجة جيدة.

٦- وفى مشهد آخر للعمل (١١٥ : شكل ٢)، يسجل لحظات العمل اليدوى، وهو موقف يشترط الكفاح "٤"، يميل السلوك للكفاح بدرجة محدودة "٣" نظرا لما يبدو فى ملامح العامل من استرخاء.

٧- وفى مشهد يسجل لحظات تمتع (١١٥ : شكل ٥)، حيث يضم بعض الأفراد يلعبون (بأوراق اللعب "الكوتشينة")، وهو موقف يتلاءم مع التمتع "١"، يظهر السلوك ميلا للتمتع "١".

٨- وفى مشهد آخر يسجل لحظات الحصاد (١١٥ : شكل ٨)، وهو موقف يشترط الكفاح "٤"، يظهر فلاح وكأنه يستريح ويبدو عليه الخمول، وإذا اعتبرنا موقف الراحة موقفا محايدا "٢"، فالسلوك يشير إلى التمتع "١" ليس بمعنى الاستمتاع، ولكن بمعنى التكاسل.

٩- وفى مشهد آخر يسجل لحظات التمتع والاحتفال الشعبى (١٢٣ : شكل٥)، وهو موقف يشترط التمتع "صفر" يعبر السلوك عن التمتع "صفر".

نستدل مما سبق، أن في سمة (الفهلوة - الكفاح) تظهر الشخصية المصرية المعاصرة ميلا تجاه الفهلوة محدود "٣". وأساس هذا الميل هو عدم ظهور الكفاح كسلوك وتعبير بدرجة واضحة ومؤكدة، وليس نتيجة الانغماس فى التمتع. ففى تراث الفن المصرى نجد نماذج للتمتع والكفاح، ولكن نماذج الكفاح لا تؤكد على الكفاح بدرجة واضحة. وهو ما يؤدى إلى ميل تجاه الفهلوة، أى أن الجهد المبذول فى العمل محدود.

السلبية - الإيجابية

مرة أخرى، أين المشكلات ؟ أين الظلم والفقر والمرض والاستعمار... إلى آخر هذه القائمة الطويلة من المشكلات التى يعايشها جميع الشعوب عبر المكان الزمان ؟

هناك نموذج، ذلك الفلاح الجالس فى خمول ويأس، فى عمل يضم تصوير لعملية حصاد القطن، للفنان محمد صبرى (١١٥ : شكل ٨)، هل هو حزين ؟ هل هذا بسبب "اللطع" ؟ هل المحصول غير وفير ؟ إذا كان كذلك، فهو أمام المشكلة التى تتطلب منه العمل، اى تلائم الإيجابية "٣"، يسلك بأسلوب سلبى تماما "صفر". ولكن قد يعنى هذا العمل معانى أخرى، فهل هناك نماذج أخرى تمكن من دراسة السمة ؟

نعم، هناك عمل آخر، للفنان محمود سعيد، وهو للفنان نفسه (١٢١)، والمشكلة هى المرض، أى أن موضوع العمل هو مواجهة الإنسان للمرض، ودون الدخول فى تفاصيل، والبحث عن هذه التفاصيل، نفرض انه يلائم السلبية "١"، فالإنسان لا يستطيع أن يواجه المرض مواجهة مباشرة، فهو جزء من قوانين الطبيعة، ولكنه أيضا يمكن مواجهته بالعلوم الطبية، أو محاولة مواجهته. وسلوكه الشخصى فى هذا العمل، وهو الفنان، يشير بوضوح إلى الاستسلام، والنظر للمجهول، للانهائى، للموت، وهو سلوك يشير بوضوح إلى السلبية "صفر"، وربما يكون الموقف يشترط هذا القدر من السلبية "صفر". وفى عمل آخر يسجل مشاعر الفنان سيف وانلى بعد موت صديقه أحمد فهمى وأخيه أدهم وانلى (١٢٠). وهنا يواجه الإنسان موقفا يشترط السلبية "صفر". فهو لا يستطيع أن يفعل شيئا. وهو ما يعبر عنه السلوك بوضوح "صفر" حيث الاستسلام والضياع واليأس والحزن.

وعدا هذا لانجد أمثلة أخرى، لمشكلات المجتمع بشكل عام. وهذا يشير إلى السلبية. فعدم مواجهة المشكلة فى الواقع، تقابل عدم مواجهتها فى العمل الفنى. فالإنسان عندما يواجه مشكلة عليه أن يعمل لحلها، أما الفنان فعليه أن يعالجها للجماهير، ويقدم لهم سلوكهم، ويقدم رؤيته، وهذا مالانجده.

نستدل من ذلك على أنه فى سمة (السلبية - الإيجابية) تميل الشخصية المصرية المعاصرة للسلبية "٣ أو ٢" وهو ما يتأكد من بعد الفنان عن المشاكل، ويتأكد أكثر من تناوله أحيانا للمشكلة بعد حلها، فنجد أعمالا تسجل نهضة مصر والإصلاح الزراعى وحرب أكتوبر والسد العالى. ولكن بعد أن تمت الأعمال وليس قبلها، حينما كانت هناك مشكلة تبحث عن الحل.

الفردية - الجماعية :

١- إن هناك العديد من الأعمال، البورتريه، أو التى تشمل شخصا واحدا. وهذه الأعمال لا يتحدد فيها موقف، ويمكن أن تمثل مؤشر للفردية، ولكنها توجد دون أن تطغى على الموضوعات الآخرى. ويمكن أن نعتبرها لحظات تأمل مع النفس مثلا وبذلك تكون موقفا يشترط الفردية "صفر" ويكون السلوك معبرا عن الفردية "صفر".

٢- فى مشهد الصلاة فى الجامع (١٢١)، وهو موقف يشترط الجماعية "٤"، لأنه يضم الصلاة جمعا داخل المسجد، يعبر السلوك بوضوح عن الجماعة "٤". وهو ما يتكرر فى مشهد الذكر.

٣- وفى أعمال راغب عياد (١٢٣)، نجد فى مواقف العمل، وهى تلائم الجماعية "٣"، أن السلوك يعبر عن الجماعية "٣" وأحيانا عن الفردية "١" وأن كانت الأخيرة تمثل فى الواقع تركيزا على لقطة محددة. وفى المواقف الاجتماعية، وهى محايدة "٢" نجد ميلا للجماعية "٣".

٤- وفى أعمال صلاح طاهر (١١٢)، نجد العديد من الموضوعات التى لا يمكن اعتبارها محايدة "٢"، سواء لأنها كذلك، أو لأنها غير محددة الموضوع. وفى هذه الأعمال ميل للجماعية "٣"، حيث نجد دائما، أو غالبا، عددا من الأشخاص فى كل لوحة.

٥- وفى أعمال يوسف كامل (١٢٢)، يلاحظ تكرار المشاهد الخارجية، وهى مشاهد للطرق والمنازل والمقاهى، وهى كلها مواقف تلائم الجماعية "٣"،

أو على الأصح تلائم التجمعات. ويظهر ميل الفنان للجماعية، وهو ميل واضح "٤". ونفرض أن السلوك يعبر عن الجماعية بوضوح، حيث يعبر الفنان عن الجماعات بشكل متشابه. فنجد أشخاصا متشابهين، أو أشكالا رمزية (غير واضحة) لأشخاص متجاورين.

٦- يلاحظ أن الجماعية تعنى العمل الجماعي والروح الجماعية، ولكن نضطر أحيانا إلى ملاحظتها من خلال التجمعات، فهى تشير إلى اهتمام الفنان بالجماعية والتجمع.

٧- يلاحظ أنه عدا الأعمال الشخصية (البورتريه) يميل الفنان لرسم عدد من الاشخاص، وهو ما يتأكد من أن البورتريه يرسم لهدف يحدد تكوينه من شخص واحد. عدا هذا لانجد تركيزا على الفرد الواحد في مواقف تختلف في تكوينها عن الصورة الشخصية.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الفردية - الجماعية) تميل الشخصية المصرية إلى الجماعية بدرجة محدودة "٥".

التمييز - المساواة :

١- فى لعبة التحطيب (١١١ : شكل ٣٢٢)، وهى لعبة تتطلب قوى عضلية- وبالتالى تشترط التمييز "صفر" بين الرجل والمرأة، حيث إنها لعبة يؤديها الرجال - يعبر السلوك عن التمييز "صفر".

٢- فى منظر الطريق العام (١١١ : شكل ٣٢٧)، وهو يشترط المساواة "٤" فهو متاح للجميع، يعبر السلوك عن المساواة "٤"، فنجد الرجال والنساء.

٣- فى مشهد العمل فى القرية (١١١ : شكل ٣٢٧)، يتلاءم الموقف مع المساواة، أو يشترطها "٣ أو ٤" فالكل يمكن أن يعمل، الرجل والمرأة، وهذا ما يعبر عنه السلوك "٣"، ولكن بدرجة محدودة لأن المرأة تقوم بأعمال معينة دون غيرها.

٤- فى مشهد الاحتفال الشعبى (١١١ : شكل ٣٣٣)، وهو يشترط المساواة "٤"، نجد عددا كبيرا من الرجال وندرة من النساء، وهو ما يشير إلى التمييز "١". ولكن فى أعمال أخرى لنفس الفنان (راغب عياد) (١٢٣ : شكل ٥-٨، ٢٧، ٢٩) نجد أحيانا نساء ورجال معا أو رجال أكثر من النساء، وهى فى محصلتها تميل للتوسط "٢"، أو تميل إلى المساواة بدرجة

محدودة "٣"، ويلاحظ في بعض الأعمال وجود مواقف احتفال للنساء فقط، مثل ليلة الحنة، وغيرها، وهو ما يجعل المحصلة النهائية تميل للتوسط "٢".

٥- وفى صورة للأعمال المنزلية (١١١ : شكل ٣٤١)(*) ، وهو موقف محايد "٢". لأن كلا من الرجل والمرأة يستطيع أدائها دون أى مانع طبيعى، يشير السلوك إلى التمييز "صفر" حيث تقوم المرأة بهذه الأعمال.

٦- وفى مشهد الصيد (١٢١)، وهو موقف محايد "٢"، لأنه يشير إلى احتياجه إلى قوة عضلية (مسك شباك الصيد)، ولكن فى الوقت نفسه فهو يلائم المرأة، لأنه صيد أسماك، ويعبر السلوك عن التمييز "صفر".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التمييز – المساواة) تميل الشخصية المصرية المعاصرة تجاه التمييز بدرجة محدودة "٣".

الانفصال – التعاطف :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة :

١- فى تمثال الأمومة (١١١ : شكل ٣٠٠)، وهو موقف يشترط التعاطف "٤"، يميل السلوك للتعاطف بدرجة مماثلة "٤".

٢- وفى مشهد لأشخاص يسيرون فى الطريق (١١١ : شكل ٣٣٠)، وهو موقف محايد "٢" يحتمل الانفصال (الغرباء) والتعاطف (الأصدقاء)، يميل السلوك إلى التعاطف "٣" فنجد معظم المارة يسيرون فى جماعات، أى أنهم جماعات من الأصدقاء والمعارف.

٤- وفى مشهد العمل فى القرية (١١١ : ٣٣١، ٣٣٢)، وهو موقف يتلاءم مع الانفصال "١"، حيث كل شخص يعمل بمفرده، أو مع آخرين، ولكن مقدار التفاعل بينهم يكون ضئيلا جدا، وفى هذا الموقف يلاحظ أن السلوك يبدو محايدا "٢" يجمع بين الانفصال والتعاطف.

٥- وفى مشهد آخر للعمل (١١١ : شكل ٣٤١) ولكن يضم نساء تمارس العمل المنزلى، وهو موقف محايد "٢"، حيث يحتمل الانفصال (كل يعمل بمفرده)، أو التعاطف (التفاعل والحديث)، ويظهر من السلوك ميل محدود تجاه التعاطف "٣".

(*)أنظر لوحة رقم (٢٩) بالملحق.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الانفصال – التعاطف) تظهر الشخصية المصرية المعاصرة ميلا محدودا تجاه التعاطف "٥".

اللاتدين – التدين :

فى تراث المصرى المعاصر، نجد نماذج للتدين والسلوك الدينى. ومعظم هذه النماذج تضم رجال الدين، أو المتعبدين، فنجد لوحات لموضوعات داخل المساجد والكنائس، وللصلاة وقراءة القرآن. وعند قياس السمة فى هذه المواقف، سنجد أن الموقف غالبا يشترط التدين : ففى الجامع والكنيسة يجب أن يتعبد الفرد ؛ لأنه مكان العبادة، والسلوك يشير إلى التعبد والتدين "٤".

ومن الأعمال التى تظهر السلوك الدينى خارج الجامع : لوحة عبد الهادى الجزار (١٢٤) "تأمل" وهى تضم امرأة متأملة، وقرآن وسبحة، وكلمة الله. وهذه العناصر تشير إلى التدين "٤" فى السلوك، فى حين أن الموقف محايد "٢". وعدا هذا العمل لانجد مؤشرات السلوك الدينى خارج مكان العبادة، فكل الأعمال تتناول أماكن العبادة، ورجال الدين، والتعبد داخل مكان العبادة. وهو ما يؤثر على إمكانية قياس السمة. وفى نفس الوقت وبالرغم من أن لوحة تأمل تشير للتدين، إلا أنها حالة فردية.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (اللاتدين – التدين) تحتل الشخصية المصرية المعاصرة موضعا متوسطا "٤"، ويحتمل أنها تميل للتدين بدرجة محدودة "٥".

التسامح – التشدد :

بالبحث عن المواقف التى تظهر التسامح وتلك التى تظهر التشدد، نجد أن الموضوعات التى قد تشير للتشدد نادرة، وندرتها تنتج – ربما – من صعوبة وجودها. فالموقف الذى يحوى تشدد ورفض للحرية الجنسية ليس موقفا بسيطا يمكن التعبير عنه فنيا بسهولة، ومن نتاج عينة التراث الفنى المصرى يلاحظ :

١– ميل الملابس للاحتشام.
٢– عدم تصوير مشاهد للشباب فى تحرره وجنوحه.
٣– عدم تناول موضوعات تناول المخدرات.

٤-عدم تناول العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة بشكل صريح.
٥- نجد صورة واحدة لرجل يقبل امرأة (١١٤ : شكل ٢٤).
٦- توجد صورة للمراة العارية، ولاتوجد أى صورة لرجل عار.

وأهم ما يلاحظ فيما سبق هو الصور العارية (١١٤، ١٢٠، ١٢١، ١٢٣)، فقد رسمت فى معظمها بأسلوب متشابه، فنجد الجسم العارى وتفاصيله أو تكوينه، ولكن لانجد الإثارة الجنسية. فقد رسمت الأجسام العارية بأسلوب يفقدها ما فيها من إثارة، ويركز على تكوينها، وكأنها دراسة للجسم العارى. وهذه الطريقة - فى حد ذاتها - تشير إلى وجود قيود على الرسم العارى، أو أن الفنان يجد حرجا فى رسمه، أو يبحث عن مبرر لرسمه، وهو ما يظهر أثر التشدد كسمة سائدة فى المجتمع، وربما كسمة يتبناها الفنان نفسه. يتضح من هذا، أن الرسوم العارية، جاءت كموضوعات دراسية للجسم، أو كتناول لشكل طبيعى دون أن تحمل معنى أو دلالة جنسية، وهو ما يشير إلى التشدد. فإذا كان الرسم العارى هو الدليل الوحيد على وجود "تسامح" فقد أشارت معظم الرسوم العارية إلى التشدد (١٢٠، ١٢١)، وفى البعض الآخر نجد الجسم العارى ولكن دون إثارة (١١٤ : شكل ٦ و ١٢٣ : شكل ٢). وربما يكون السبب أن الأعمال التى تنشر فى مراجع هى التى تدرس الجسم العارى، دون إثارة وهذا فى حد ذاته مؤشر للتشدد. وإذا أضفنا إلى ذلك الحقائق السابقة - والتى تشير إلى اختفاء معظم جوانب التسامح ومظاهره، مضافا لها أن الجسم العارى ليس موقف تسامح، فلايوجد موقف أو سلوك ولا توجد أثارة جنسية، أو ممارسة، أو حرية جنسية - من كل هذا يتضح وجود ميل للتشدد.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (التسامح - التشدد) تميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى التشدد غالبا بدرجة محدودة "٥"، وربما بدرجة أكبر "٦".

المسالمة - العدوانية :

١- فى لعبة التحطيب (١١١ : شكل ٣٢٢)، وهى تتلاءم مع العدوانية "٣"، حيث يفترض توفر عناصر العنف واستخدام القوة، يظهر قدرا محايدا من السمة "٢"، ولاتوجد مؤشرات واضحة للعنف والتحفز والقوة... إلخ.

٢- فى مشهد الحرب (حرب أكتوبر) (١١٥)، وهو موقف يشترط العدوانية "٤"، يظهر السلوك محايدا "٢" أيضا، فلا يركز الفنان على العنف والهجوم والقتال، ولا يظهر فى السلوك أى علاقات للمواجهة العنيفة.

وعدا هذه الأمثلة، يصعب أن نجد موضوعات تتيح لنا قياس هذه السمة. وبالطبع هناك موضوعات محايدة أو تتلاءم مع المسالمة أو تشترطها، وهى كالموضوعات والمواقف الاجتماعية. وفى هذه المواقف يظهر سلوك المسالمة واضحا. أى هناك سلوك مسالم، ولكن لا يوجد سلوك عدوانى.

نستدل مما سبق على أن الشخصية المصرية المعاصرة تحتل موضعا فى سمة (المسالمة - العدوانية) يميل للمسالمة "٣ أو ٢".

الحذر - المخاطرة :

فى دراسة هذه السمة، سنجد عملين يمكن ملاحظتهما، وهما العملان السابقان. وبالمثل سنجد حذرا فى لعبة التحطيب ومشهد الحرب، أو درجة متوسطة من الحذر والمخاطرة فى كلاهما. وقد يعنى هذا وجود تداخل بين قياس سمة العدوانية وسمة المخاطرة، وهو تداخل فعلى. حيث يوجد ارتباط بين العدوانية والعنف البدنى، وبين حب المخاطرة، ولكى نفصل بين السمتين فى الملاحظة والقياس، نحتاج لأعمال أخرى نستخدمها فى قياس سمة المخاطرة، وهو ما لايتاح.

ونتوقف عند سمة المخاطرة، ونقارنها بالمواقف التى يتعرض لها الفن المصرى، فلا نجد مواقف تشترط الحذر، أى مواقف يواجه الإنسان فيها خطرا محدقا. ولانجد مواقف تشترط المخاطرة، إلا مشهد الحرب، ولعبة التحطيب، ولاتوجد مواقف الصيد مثلا. أو أى موقف عملى يتطلب أداءه قدرا من المخاطر وهذه الحقيقة فى حد ذاتها تشير إلى ميل الشخصية المصرية تجاه الحذر فكل الموضوعات والمواقف تضم عنصر الأمن والشعور بالأمان. وهو مايدل على أن تكوين الحياة نفسه ربما لايحتاج إلى المخاطرة.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الحذر - المخاطرة) تأخذ الشخصية المصرية المعاصرة موضعا يميل بوضوح إلى الحذر "٣ أو ٢".

الخمول – النشاط :

١- فى موقف التحطيب (١١١ : شكل ٣٢٢)، وهى رياضة تتلاءم مع النشاط "٣"، يظهر السلوك ميلا واضحا للجمع بين الخمول والنشاط "٢"، فتأتى الحركات محدودة.

٢-وفى أحد المشاهد التى تصور طريق فى المدينة (١١١ : شكل ٣٢٧)، يصور الفنان بعض الاشخاص يسيرون فى الطريق، وهو موقف يتلاءم أساسا مع الخمول "١"، فحركة المشى محدودة وبطيئة ويظهر السلوك درجة ملائمة من الخمول "١".

٣-وفى مشهد آخر، يصور الفنان (١١١ : شكل ٣٢٩)، بعض الأطفال على حافة الترعة، وهو موقف محايد "٢" يتلاءم مع كل من الخمول والنشاط. ويظهر السلوك ميلا للخمول "١" فنجد بعض الحركات البسيطة، دون أى إشارة للنشاط والحركة التى تميز الأطفال.

٤-وفى مشهد القرية فى الصباح (١١١ : شكل ٣٣١)، حيث يمارس كل شخص عملا ما، نفرض أن الموقف فى مجموعه يتلاءم مع الحركة والنشاط "٣"، فى حين يبدو السلوك محايدا "٢".

٥-في موقف تأمل (١٢٤)، يفرض ان الموقف يشترط الخمول "صفر"، حيث يصور العمل امرأة جالسة فى حالة تأمل، ويظهر السلوك قدرا ملائما من الخمول "صفر".

٦- وفى عمل آخر (١١١ : شكل ٣٣٧) يصور الفنان لحظات الراحة للعمال. وهو بالتأكيد موقف يشترط الخمول "صفر"، ويعبر السلوك عن نفس القدر من الخمول "صفر".

٧-فى مشهد آخر (١١١ : شكل ٣٣٨)، يصور الفنان موضوع الحصاد، حيث يقوم الفلاحون بجمع المحصول وقد تكون أعمال البعض ملائمة للنشاط "٣" فى حين أن أعمال البعض الآخر تجمع بين النشاط والخمول "٢". أما السلوك فيظهر ميلا للجمع بين النشاط والخمول "٢" فى بعض الأحيان، وفى الأخرى يظهر ميلا للخمول "١".

٨-وفى عمل آخر (١١١ : شكل ٣٢٤)، يصور الفنان بعض الأشخاص وهم يلعبون، وهو موقف يتلاءم مع النشاط "٣"، وربما يكون محايدا "٢". فموضوع العمل، أو طبيعة اللعبة او الحركة غير واضحة. أما السلوك

فيعطى انطباعا بالحركة المحدودة والمتصلبة ولا يوحى بالنشاط، مما يجعله محايدا "٢"، أو يميل للخمول "١".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الخمول – النشاط) تأخذ الشخصية المصرية المعاصرة موضعا يميل للخمول بدرجة محدودة "٣".

الكف – التعبيرية :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة ما يأتى :

١- فى عمل يصور راهب فى الدير (١١١ : شكل ٣٢٠)، فى لحظات تعبد، حيث الموقف محايد "٢" يجمع بين الكف والتعبيرية، يشير السلوك إلى قدر محدود من التعبيرية، وهو بذلك يجمع بين الكف والتعبيرية أيضا "٢".

٢- فى لقطة لعازف العود، وهو موضوع يسجل موقفا للعزف الموسيقى، ولذلك فهو يتلاءم مع التعبيرية "٣"، يتضح من السلوك أنه يميل للتوسط "٢" حيث يجمع بين الكف والتعبيرية (١١١ : شكل ٣٢١).

٣- وفى لقطة أخرى، لحاملة القلل (١١١ : شكل ٣٢٦)، نواجه موقفا محايدا "٢"، لأنه قد يتلاءم مع الكف أو التعبيرية، ويظهر السلوك ميلا للكف "١" فنجد ملامح الوجه لا تعطى انطباعا بأى مشاعر.

٤- وفى مشاهد للقرية (١١١ : شكل ٢٣١، ٣٣٢)، يتكون العمل من عناصر مختلفة تصور الحياة العملية فى القرية، ويمكن أن نفرض أنها فى مجملها تعد موقفا محايدا "٢"، ويظهر السلوك ميلا للكف "١" ويتأكد هذا الميل من أسلوب الفنان نفسه الذى يميل لعدم التعبير عن مظهر الشئ وملمسه.

٥- وفى عمل آخر (١١١ : شكل ٣٣٣)، يصور الفنان احتفالا شعبيا، وهو موقف يشترط التعبيرية "٤" لما يشمله من فرح وسعادة، وحركة وموسيقى ورقص، ويظهر السلوك درجة محدودة من التعبيرية "٣" تظهر فى حركة الجسم، أما ملامح الوجه فهى لاتظهر انفعالات محددة.

٦- وفى عمل آخر يسجل لحظات التأمل (١٢٤)، بفرض أن الموقف يشترط الكف "صفر" ؛ ففى التأمل يكون الإنسان صامتا ينظر فى الفراغ، فكل انفعالاته فى داخله، ويعبر السلوك عن درجة مساوية من الكف "صفر".

٧- وفى لقطة أخرى، يصو الفنان لحظات العمل (١١١ : شكل ٣٣٨)، فيعرض لمشهد الحصاد. ويمكن أن نعتبر الموقف محايدا "٢"، أو يلائم التعبيرية "٣"، حيث مشاعر التعب وبذل الجهد. وفى كلا الحالتين، فأن السلوك والملامح تظهر ميلا للكف "١".

٨ - وفى رسم لفتاة (١١١ : شكل ٣٥٢)، وهو موقف محايد "٢"، يعبر السلوك عن درجة محايدة تجمع بين الكف والتعبيرية "٢"، أو ربما ميل للكف "١".

٩- وفى مشهد آخر يصور الفنان الهودج، أو العرس (١١١ : سكل ٣٥٣)، وهو موقف يتلاءم مع التعبيرية "٣"، حيث يفترض وجود مشاعر محدودة، ويعبر السلوك عن ميل للكف "١".

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الكف - التعبيرية) تميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى الكف بدرجة محدودة "٣".

الطمأنينة - القلق :

بدراسة هذه السمة فى تراث الفن المصرى المعاصر، يلاحظ :

١- عدم التعرض لموضوعات ومواقف تدعو للقلق، مثل المرض والموت، إلا فى أعمال نادرة، منها العمل الذى يصور سيف وانلى بعد موت شقيقه وصديقه (١٢٠)، وذلك الذى يصوره الفنان محمود سعيد وهو فى حالة مرض (١٢١)، وفى كلا العملين نجد موقفا يتلاءم مع القلق "٣"، وسلوك محايد "٢" على أقل تقدير، فلا توجد أى مؤشرات للقلق.

٢- يندر أن نجد مشاعر قلق فى وجوه أشخاص العمل الفنى - على امتداد عينة التراث الفنى المصرى المعاصر - بدرجة تلفت الانتباه.

٣- فى معظم الأعمال لا نجد ملامح للقلق فى الأسلوب الفنى نفسه، سواء فى الخطوط أو الألوان، ويصدق هذا بدرجة كبيرة جدا على التراث الفنى المصرى منذ بديات القرن العشرين، وحتى فيما بعد منتصف القرن.

٤- تظهر ملامح للقلق، فى أسلوب التعبير الفنى، معبرا عنها بالخطوط والألوان، فى أعمال صلاح طاهر (١١٢)، وعلى الرغم من وجود أعمال تجريدية لونية قبل ذلك - وهى أعمال رمسيس يونان (١١٨) - إلا أنها لا تعطى انطباعا بالقلق. ومع منتصف الستينات، ومع انتقال الفنان صلاح

طاهر من المدارس التقليدية إلى المدارس التجريدية، نجد فى بعض أعماله انطباعا بالقلق، فلا نجد قلقا فى سلوك أشخاص، ولكن قلقا فى الخطوط والألوان، وما نعطيه من انطباعات، ويظهر هذا القلق بوضوح فى بعض أعماله التى نفذها فى عام ١٩٦٧.

٥- فى التراث الحديث (١١٣، ١١٦، ١١٧)، فيما بعد السبعينات، نجد فى بعض الأعمال انطباعا بالقلق، قد تظهر أحيانا فى ملامح الوجه الإنسانى، وقد يعبر عنها بالخطوط والألوان.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الطمأنينة - القلق) يفرض أن الشخصية المصرية المعاصرة، تميل للطمأنينة، بدرجة محدودة "٣"، أو أكثر "٢"، ولكن هذه الظاهرة ربما تتغير بعض الشئ، خاصة فيما بعد الستينات سواء بعد ١٩٦٧، أو قبلها قليلا وحتى اللحظة الراهنة، حيث يظهر بعض الميل للقلق، ونفرض أن الشخصية المصرية فى هذه الفترة تميل للتوسط "٤"، أو تميل للقلق "٥".

السعادة - الاكتئاب :

١- فى مشهد يصور راهب يتعبد فى الدير (١١١ شكل : شكل ٣٢٠) - وهو موقف محايد "٢"، فلا يتلاءم مع السعادة أو الاكتئاب - ويعبر السلوك عن درجه متوسطة أيضا "٢".

٢- وفى مشهد آخر، يصور عازف العود (١١١ : شكل ٣٢١)، وهو موقف محايد "٢" أيضا، لأننا لا نعرف إذا كان العازف يعزف لحنا حزينا، أم لحنا سعيدا، يلاحظ أن السلوك وتعبيرات الوجه تميل للاكتئاب بدرجة محدودة "٣".

٣- وفى عمل آخر، يصور الفنان مشهدا من المدينة (١١١ : شكل ٣٢٧)، يظهر فيه الطريق وبعض المارة وهو موقف محايد "٢"، ويميل السلوك للتوسط "٢".

٤- وفى لقطة يصور الفنان بعض الأطفال على حافة الترعة (١١١ : شكل ٣٢٩)، يفرض أنهم يلعبون، وبالتالى فإن الموقف يتلاءم مع السعادة "١"، ولكن السلوك يظهر ميلا للتوسط "٢" بين السعادة والاكتئاب.

٥- وفى عمل آخر، يصور الفنان مشهد احتفال شعبى (١١١ : شكل ٣٣٣)، يضم الرقص والمرح والموسيقى وهو موقف يشترط السعادة "صفر"، أما السلوك فيمكن أن نقسمه إلى حركة وانفعالات، فنجد حركة تتلاءم مع الموقف، ولكن لانجد انفعالات تشير إلى السعادة ويمكن أن نفرض أن السلوك-فى تكوينه الإجمالى يعطى انطباعا محددا بالسعادة "١".

٦- وفى لقطة تصور العروس (١١١ : شكل ٣٤٤)، وهو موضوع يتلاءم مع السعادة "١"، وربما يشترطها "صفر". يظهر من ملامح الوجه ميل واضح بين السعادة والاكتئاب "٢".

٧- وفى عمل لسيف وانلى (١٢٠)، يعبر فيه عن مشاعره تجاه وفاة شقيقه وصديقه، وهو موقف يشترط الاكتئاب "٤"، يعبر السلوك والملامح، وأسلوب التعبير الفنى من خطوط وألوان، عن الاكتئاب بوضوح "٤".

٨- وفى عمل لمحمود سعيد (١٢١)، يصور فيه نفسه أثناء المرض - بكل ما يعنيه من مواجهة خطر الموت وهو موقف يتلاءم مع الإكتئاب أو يشترطه "٣ أو ٤" حيث يتوقف على طبيعة المرض وتفاصيل الظروف المحيطة به- يظهر السلوك درجة واضحة من الاكتئاب "٤"، وإن كانت تختلط مع التأمل والنزعة الصوفية، والتفكير فى الموت.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (السعادة - الاكتئاب) تظهر الشخصية المصرية المعاصرة ميلا تجاه الاكتئاب بدرجة محدودة "٥".

الهدوء - الصخب :

١- فى عمل يضم شخصين (١٢١)، يفترض أنهما صديقان، وهو موقف يشترط الهدوء "صفر" لأن عدد الاشخاص قليل ولاتوجد عناصر المرح والصخب فى الموقف. يعبر السلوك عن درجة متساوية من الهدوء "صفر".

٢- فى عمل آخر، يمثل عائلة (١٢١) - وهو موقف يشترط الهدوء أيضا "صفر" ؛ لأن العائلة مكونة من الأب والأم وطفل صغير - يعبر السلوك عن نفس الدرجة من الهدوء "صفر".

٣- وفى عمل ثالث، يصور ثلاث صديقات (١٢١). فى الطريق العام - وهو موقف يلائم الهدوء "١" لقلة العدد ؛ ولأن السير فى الطريق يتبعه غالبا

بعض الحديث دون الكثير من الصخب - ويعبر السلوك عن درجة أكبر من الهدوء "صفر".

٤- وفي مشهد آخر لأسرة (١٢١)، ويتكون من ثلاثة أشخاص، وهو يتلاءم أيضا مع الهدوء "١" - يعبر السلوك عن ميل واضح للهدوء "صفر".

٥- وفي مشهد يصور مقهى بلدى (١٢٣ : شكل ٣)، وهو أما موضوع محايد "٢" أو يلائم الصخب "٣"، والأغلب أنه يلائم الصخب، لأن المقهى يشمل على فرقة تعزف الموسيقى، يتضح من السلوك الميل تجاه الهدوء "١"، وربما ميل واضح "صفر".

٦- وفي مشهد لاحتفال شعبى (١٢٣ : شكل ٥)، وهو موقف يشترط الصخب "٤"، يظهر السلوك ميلا محدودا تجاه الصخب "٣".

٧- وفي مشهد آخر لاحتفال شعبى (١٢٣ : شكل ٦). وهو موقف يشترط الصخب "٤" أيضا يظهر السلوك ميلا محدودا تجه الصخب "٣".

٨- وفي مشهد ثالث لاحتفال شعبى (١٢٣ : شكل ٢٦)، يظهر السلوك ميلا تجاه التوسط "٢".

٩- وفي مشهد لاحتفال آخر (١٢٣ : شكل ٢٧)، وهو ليلة الحنة، وهو يشترط الصخب، يظهر السلوك ميلا تجاه التوسط "٢".

١٠- في موقف حديث بين ثلاث نساء (١٢٣ : شكل ٢٨)، وهو يلائم الهدوء "١"، يظهر السلوك ميلا للهدوء "١".

نستدل مما سبق على أنه في سمة (الهدوء - الصخب) تميل الشخصية المصرية المعاصرة، إلى الهدوء بدرجة واضحة "٢".

الخصوصية - الاجتماعية :

بقياس المسافة الفعلية بين الشخصيات. والتي تشير إلى المسافة النفسية، يكن أن نلاحظ ما يلي :

١- في مشهد للمقهى البلدى (١٢٣ : شكل ٣)، يلاحظ أن هناك موقفين، الأول هو جماعة الأصدقاء، والثانى هو الجماعات المختلفة (قد يكونوا غرباء أو معارف)، وفي الأول الموقف يتلاءم مع الاجتماعية "٣"، وفي الثانى يتلاءم مع الخصوصية "١"، والسلوك يظهر في الحالة الأولى ميلا واضحا للاجتماعية "٤"، وفي الحالة الثانية ميلا للتوسط "٢".

٢- في مشهد لاحتفال شعبي (١٢٣ : شكل ٥)، يتلاءم الموقف مع الخصوصية "١"، أو التوسط "٢"، نظرا لكثرة الناس واختلافهم، ويعبر السلوك عن ميل للتوسط "٢".

٣- وفي احتفال شعبي آخر (١٢٣ : شكل ٦)، يتلاءم الموقف مع الخصوصية، أو ربما التوسط "١ أو٢" ويميل السلوك تجاه الاجتماعية "٣".

٤- وفي مشهد يصور ثلاثة أصدقاء (١٢٣ : شكل ٩)، وهو يلائم الاجتماعية "٣" وغالبا لايشترطها، يميل السلوك بوضوح إلى الاجتماعية "٤".

٥- وفي مشهد السوق (١٢٣ : شكل ٢٣)، وهو موقف يلائم الخصوصية "١" وقد يشترطها "صفر" يميل السلوك إلى التوسط "٢".

٦- وفي مشهد آخر، يصور ليلة الحنة (١٢٣ : شكل ٢٧) - وهو موقف يتلاءم مع الاجتماعية ؛ لأنه يجمع الأهل والأصدقاء "٣" - يظهر السلوك ميلا واضحا للاجتماعية "٤".

٧- وفي مشهد يجمع بعض الصديقات (١٢٣ : شكل ٢٨)، وهو موقف يلائم الاجتماعية أيضا "٣"، يظهر السلوك ميلا واضحا للاجتماعية "٤".

٨- وفي مشهد آخر لاحتفال شعبي (١٢٣ : شكل ٢٩)، وهو يمثل جمهور يعزف الموسيقى، ويمكن اعتباره محايدا "٢"، يعبر السلوك على الأقل عن ميل للاجتماعية "٣".

٩- وفي مشهد يضم الأسرة (١٢١)، وهو موقف يشترط الاجتماعية "٤" حيث تزول الحواجز النفسية بين الأفراد داخل الأسرة الواحدة، ويعبر السلوك عن درجة مساوية من الاجتماعية "٤".

١٠- وفي مشهد الرقص (١٢١) (الثنائي على الموسيقى الغربية)، وهو موقف يشترط الاجتماعية "٤"، حيث تذوب المسافات بين الأفراد، يعبر السلوك عن نفس الدرجة من الاجتماعية "٤".

نستدل مما سبق على أنه في سمة (الخصوصية - الاجتماعية) تميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى الاجتماعية بدرجة محددة "٥".

الفكاهة - الجدية :

١- لاتوجد مشاهد تصور شخصا يضحك (غارقا فى الضحك). ويلاحظ أن مثل هذا العمل لم نجده فى أى مرحلة من المراحل، وربما نتساءل هل هو موضوع لا يتناوله العمل الفنى فى أى بلد ؟

٢- توجد مشاهد للاحتفالات.

٣- لا توجد مشاهد تسجل جلسات للمرح والفكاهة، بدرجة واضحة ومحددة.

٤- هناك - بالطبع - تراث للفن الكاريكاتيرى ولكنه لا يدخل فى نطاق عينة هذا البحث.

٥- يظهر أسلوب فنى "الفانتازيا" شبه كاريكاتيرى، أو فكاهى فى أعمال الأخوين وانلى (١١٤، ١٢٠) وهو يتضح فى رسمهم للبورتريه الشخصى بأسلوب فكاهى، ويظهر هذا بوضوح فى رسم أدهم وانلى لنفسه (١١٤ : شكل ١)، والذى يشمل على قدر كبير من السخرية. ولكن غالبا ما تكون الفكاهة ضمنية فى معظم أعمالهم، وليست مباشرة، أو تتضمن تعليقا ساخرا معينا.

٦- نجد أسلوبا شبه كاريكاتيرى، لدى الفنان راغب عياد (١٢٣)، وهو يختلف عن أسلوب الأخوين وانلى، ويميل أسلوب راغب عياد لاختصار الشكل الأساسى وتفاصيله، وإلى الرمز الشكلى أكثر من التعبير عنه. ولكن لا نستطيع بسهولة تلمس روح الفكاهة فى العمل، أو استشعار روح السخرية، فالأمر يتوقف غالبا، على ظهور تكوين شبه كاريكاتيرى، يعطى انطباعا يميل للفكاهة، دون أن يمثل عملا فكاهيا.

٧- يظهر الأسلوب الفنى الجاد، فى أعمال الكثيرين، دون أن يكون هناك مبالغة واضحة فى الجدية، ولكن فى أعمال محمد صبرى (١١٥ : شكل ٥)، نجد بعض الميل للجدية لا يتلاءم مع الموقف. فى حين فى أعمال محمود سعيد (١٢١)، نجد جدية واضحة، ولكن فى موضوعات معظمها يميل للجدية أو محايدة.

٨- يلاحظ بشكل عام، ظهور الأسلوب الفكاهى لدى بعض الفنانين، وظهور الأسلوب الجاد لدى البعض الآخر.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الفكاهة – الجدية) تميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى التوسط بين القطبين "٤"(*) .

الفطرة – التحضر :

يلاحظ فى هذه السمة :

١- تناول الأعمال الفنية، لشخصيات ريفية وعاملة، وهى تتميز فى ملابسها بالفطرة وهو ما يلائم عملها.

٢- تناول الأعمال الفنية، لبعض الشخصيات المتمدينة، وتتميز ملابسها بالتحضر وهو ما يلائم عملها ووضعها.

٣- التركيز على تناول الشخصيات الريفية عن الشخصيات التى تنتمى للمدينة.

٤- أظهار ملابس الفلاح على حقيقتها.

٥- عدم المبالغة فى ملابس المدينة، فنجد أن معظم نماذجها تمثل الملابس البسيطة. وحتى فى الحالات التى ترسم فيها الملابس الرسمية لا نجد اهتماما واضحا من الفنان بجمال الملابس وأناقتها.

٦- عدم تناول الأعمال الفنية للطبقات الغنية، سواء طبقة الاقطاعيين والباشوات أو رؤوس الأموال (رجال الأعمال) على اختلافهم عبر سنوات هذا القرن.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (الفطرة – التحضر) تميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى الفطرة بدرجة محدودة "٣".

الفعل – التفكير :

يلاحظ عند دراسة هذه السمة :

١- أن سلوك التأمل يظهر أساسا فى رسوم الفنانين لأنفسهم، وهو يعبر عن ميل الفنان للتأمل، مع ملاحظة أن جزءا من عمل الفنان وطبيعته كفنان هو التأمل.

(*) هذه الدرجة سوف يعاد قياسها عند مقارنة درجة سمة الفكاهة – الجديدة فى كل العصور ؛ لأن هذه الدرجة لا تبدو دقيقة مقارنة بدرجات العصور الأخرى عند إعادة القياس هى "٣".

٢- أن معظم البورتريه الشخصى لا يركز على موقف التأمل، وقد يظهر فيه نظرات التأمل التى قد تكون مجرد نتيجة لرسم شخص بمفرده. بالرغم من أن البورترية يعد مجالا ملائما لرسم حالة التأمل.

٣- يظهر سلوك التأمل فى لوحة عبد الهادى الجزار (١٢٤)(*) ، بشكل واضح ومؤكد، ولهذه اللوحة تفردها الخاص، فلانجد عملا آخر يصور التأمل بهذا الوضوح.

٤- يلاحظ بشكل عام انخفاض معدل تكرار التأمل كموضوع، فى حين أن العمل يمثل موضوعا شائعا فى التراث.

نستدل مما سبق على أنه فى سمة (العمل - التفكير) تميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى الفعل "٣" بدرجة محدودة، وهو نتيجة لندرة التركيز على التأمل.

(*) انظر اللوحة رقم (٣٠) بالملحق.

الفصل الثانى عشر

التطور النفسى

في هذا الفصل، سوف ننتقل لمعالجة النتائج التي عرضنا لها دون أن نناقشها. وسوف نناقش النتائج من منظور تطوري، فنتناول كل سمة على حدة في المراحل الست، وندرس دلالة تغيرها وتطورها. وهذا الفصل مقسم إلى سمات أسلوب، ثم سمات مضمون. ولا يعني ذلك أننا ندرس التطور النفسي للأسلوب، ثم المضمون ؛ فهذه التفرقة تقوم على التفرقة في مصدر النتائج فقط : وهل هو الأسلوب الفني، أم مضمون العمل الفني ؟.

في هذا الجزء، سنستخدم تعبيرات مثل الشخصية المصرية الفرعونية، والمصرية اليونانية... إلخ، وهذه التعبيرات تشير لما يلي :

١- الشخصية المصرية الفرعونية، وهي الشخصية المصرية في العصر الفرعوني.

٢- الشخصية المصرية اليونانية، وهي المجتمعات المصرية التي تأثرت باليونانيين، وهي تشمل مصريين ويونانيين. ونفرقها بذلك عن الشخصية المصرية الفرعونية في العصر اليوناني، أو الشخصية المصرية غير المتأثرة باليونانيين والتي تحمل الطابع الذي كان سائدا في العصر الفرعوني.

٣- الشخصية المصرية الرومانية، وهي المجتمعات المصرية المتأثرة باليونانيين، ثم الرمان، وهي تشتمل على تكوينين :

أ) الشخصية المصرية الرومانية ذات الجذور الوثنية، وهي امتداد للشخصية المصرية اليونانية، وهي تمثل جماعات محدودة.

ب) الشخصية المصرية الرومانية المسيحية، وهي تمثل جماعات كبيرة، وتعبر عن الشخصية المصرية عامة في العصر الروماني، عدا بقايا المجتمعات الفرعونية.

٤- الشخصية القبطية، وهي تمثل الشخصية المصرية للطبقة الشعبية في العصر الروماني.

٥-الشخصية المصرية العربية الإسلامية، وهي تمثل الشخصية المصرية في العصر الإسلامي، كما تمثل الشخصية العربية عامة، وتعد قياسا للطابع القومي العربي في العصر الإسلامي.

٦- الشخصية المصرية المعاصرة، وهي الطابع السائد في القرن العشرين.

ولا تشير هذه التسميات إلى وجود شخصيات مصرية بقدر ماهى تسميات تميز الشخصية المصرية عبر العصور والحضارات.

وكما سبق أن ذكرنا، سوف نقيم نتائج كل سمة قبل دراسة تطورها ؛ لنحدد أوجه القوة والضعف فى دراجات كل سمة من خلال العوامل التى أثرت على الدرجات، وهى التعريفات التى استخدمت لتحديد الدرجة. ونهدف من ذلك إلى مناقشة بعض جوانب صدق المنهج من حيث صدق التعريفات، أو صدق دراسة السمة فى الأعمال الفنية.

والهدف الأساسى لدراسة التطور النفسى هو الوصول إلى قوانين التطور، أو قوانين التاريخ النفسى للشخصية المصرية، ولكن هذه القوانين تحتاج، ليس لدراسة، بل لدراسات ؛ ولذلك سوف نحاول وضع فروض أو احتمالات لهذه القوانين من خلال معرفة التغير واتجاهه وعلاقة ذلك بالعصر الذى يحدث فيه.

التطور النفسى : الأسلوب

سنبدأ بدراسة سمات الأسلوب، والفرق الحقيقى بينها وبين سمات المضمون هو أن الأخيرة تشير إلى شخصية المجتمع بشكل مباشر أكثر من الأولى. فسمات الأسلوب - أو على الأقل بعضها - تمثل نتيجة لسمات شخصية مجتمع الفنانين، الذى يمثل أحد فئات الجتمع، ويتأثر به. وأيضا تتضمن سمات الأسلوب، إشارة مباشرة لشخصية الحضارة، والشخصية الثقافية للمجتمع، فى حين أن سمات المضمون تعد مؤشرا مباشرا، أو شبه مباشر لسلوك المجتمع كما لاحظه وسجله الفنان. ومع هذا، فسنحاول أن نصل إلى دلالات عامة لكل من الأسلوب والمضمون، أى أننا سنحاول معالجة التطور النفسى فى كلتا المجموعتين من السمات، بحيث نخرج منها بتصور عام متكامل.

التقليد - التميز :

أظهرت النتائج أن هذه السمة تأخذ الدرجات التالية :

١- فى العصر الفرعونى : ٢

٢- فى العصر اليونانى : ٥ أو ٦

٣- فى العصر الرومانى : ٤ (فى الأعمال الدينية) و ٥ (فى الأعمال غير الدينية).
٤- فى الفن القبطى : ٦
٥- فى العصر الإسلامى : ٢ أو ٣.
٦- فى القرن العشرين : ٤

أما إذا درسنا مستوى السمة فى لحظات التغير، فسنصل إلى درجات مختلفة، وهو ما ظهر فى العصر الفرعونى، حيث نجد درجة التميز تصل إلى مستوى مرتفع من التميز "٦ أو ٧" فيما بين عصر ما قبل الأسرات، ثم بين عصور الأسرات الأولى والمتوسطة، وعصور الأسرات المتأخرة. وهو ما ينطبق أيضا على كل فترات التغير بين العصور نفسها. مثلا بين العصر الفرعونى واليونانى، وبين الأخير والعصر الرومانى... وهكذا فكل فترات التغير الحضارى تشهد نزعة إلى التميز، وهو ما يواكب تقدم الحضارة وتغيرها من إطار إلى آخر.

وفى العصر الفرعونى، يظهر ميل الشخصية الواضح تجاه التقليد، فى حين أن هذا العصر شهد أحد الأمجاد الحضارية الفريدة، ليس على مستوى مصر فقط، بل على المستوى العالمى. وتفوق الحضارة الفرعونية - مع ميلها للتقليد - يعنى أن تفوقها قد قام على القواعد. فهو ليس تفوقا نتيجة لكثرة الأعمال والمنجزات الحضارية المختلفة والمتنوعة، ولكنه تفوق على ابتكار نموذج حضارى متميز، ثم اتباع هذا النموذج دون تطويره أو تعديله.

وهذا فى الواقع أحد أبرز جوانب الحضارة الفرعونية، فالطراز الفنى الفرعونى طراز مبتكر وليس له مثيل آخر فى التاريخ، ولكن تفوقه واستمراره لعدة قرون قام على اتباع الفنانين لقواعد هذا الفن دون تغير يذكر. وهو ما يعنى أن المجتمع الفرعونى كان مجتمع التقاليد الصارمة. والتفوق أو العمل أو الإنجاز، فى المجتمع الفرعونى هو دالة أو نتيجة مباشرة للعمل وفق قواعد المجتمع. أى أن التفوق عبر التاريخ الفرعونى كان تفوقا فى اتفاق واتباع القواعد.

ومع بداية العصر اليوناني، شهد المجتمع المصرى أول تغير فى هذه السمة، ولكن التغير لم يكن تاما. فلقد أظهرت الشخصية المصرية اليونانية - أى المتأثرة باليونان - ميلا تجاه التميز، ولكن الشخصية المصرية الفرعونية - والتي احتفظت بفرعونيتها، استمرت تحافظ على القواعد، أى تميل للتقليد، وهو ما يظهر في التراث الفرعوني الذى صنع في فترة حكم اليونان. وهذه نقطة تصادم حضارى، فلقد أتى اليوناني إلى مصر بميل واضح للتميز، ولكنه قابل مجتمعا يميل للتقاليد. وفى هذا التصادم لم يستطع الوافد الجديد أن يغير من القديم تماما، بل استطاع جذب بعض القديم، أو بعض المجتمع. ففى الفترات اليونانية، نجد مجتمعين : أحدهما مصرى يوناني، والآخر مصرى فرعوني، وكلاهما فى أرض مصر، وإن كان فى مواقع مختلفة على الخريطة المصرية.

ومن اللقاء والتصادم، يظهر صعوبة تغير الشخصية القومية، ففى خلال ثلاثة قرون من الحكم اليوناني استمر وجود الطابع الفرعوني في الشخصية - ممثلا فى الاحتفاظ بالميل تجاه التقليد - وأكثر من هذا، فإن درجة التميز قد تختلف ما بين الشخصية اليونانية الأصلية، والشخصية المصرية اليونانية. فبالملاحظة الدقيقة للتراث اليوناني داخل مصر وخارجها، يمكن أن نجد بعض الاختلاف - ربما المحدود - بين كلا التراثين. فالمصرى الذى تأثر باليونان تغير عن سابق عهده، ولكنه لم يستطع أن يكون يونانيا، بل تقابل مع الشخصية اليونانية فى منتصف الطريق - مع العلم أن بعضا من التراث المصرى اليوناني صنع فعلا بأيد يونانية.

أما فى العصر الروماني، فقد اختلف الأمر : ففى هذا العصر شهدت مصر نهاية حضارتها الفرعونية، وهو مؤشر لنهاية الشخصية الفرعونية، ليس على المستوى النفسى، بقدر ما هو على المستوى الحضارى. والشخصية الرومانية، برغم اختلافها عن الشخصية اليونانية، إلا أنها تعد امتدادا لها، أو متشابهة معها، على المستوى السيكولوجى. فكلتا الشخصيتين - اليونانية والرومانية - تميل إلى التميز. ولهذا فإن دخول الرومان يتبعه تأثير فى نفس الاتجاه على سمة التميز، ومع هذا فإن الآثار الفعلية للفن الفرعوني فى هذا العصر استمرت تحتفظ إلى حد كبير بميلها الواضح تجاه التقليد، ولكن فى هذا العصر أيضا يمكن أن نلاحظ بدايات للاتجاه نحو

التوسط أو التميز. فالتراث الدينى المصرى الرومانى أظهر ميلا للجمع بين التقليد والتميز، وهو يعد تراثا مصريا فى العديد من جوانبه، خاصة عندما تلمح فيه التأثير القبطى المحلى فى ثوب من الطراز الرومانى. أما فى التراث المصرى الرومانى غير الدينى – وهو ينتمى إلى مدرسة الفيوم الفنية – فيظهر ميلا محدودا تجاه التميز. وهذه المدرسة هى نتاج لتفاعل اليونانيين والرومانيين والمصريين، وهى أيضا مدرسة مصرية، أى أنها تشير إلى مجتمع مصرى جديد اندمج فيه أثر الحضارة الأصلية مع الحضارات الوافدة. ويمكن أن نلاحظ فى هذا العصر بداية تغير سمة التميز، لتميل تجاه التميز، وهو ما يعنى بداية تغير الشخصية الفرعونية.

وفى هذا العصر أيضا، يظهر عنصر جديد، وهو : المسيحية. وإذا قارنا بين التراث اليونانى والرومانى خارج مصر وداخلها قبل ظهور أثر المسيحية، ثم بعدها، سنجد أن دخول المسيحية للحضارة الرومانية قد أدى إلى إحداث تغيير بها. فالشخصية الرومانية تميل للتميز، ولكن مع دخول المسيحية أصبحت تميل للوسط، وهو ما يظهر فى التراث المصرى الرومانى المسيحى. وبالربط بين هذه الحقيقة وبين ميل الشخصية الفرعونية للتقليد، سنلاحظ أنه مع الاهتمام بالدين والتدين، يظهر ميل للتقليد، وهو نتاج القواعد. فالاهتمام بالدين، وشدة التدين، على المستوى الحضارى، أو على مستوى نظام المجتمع – يؤدى إلى كثرة القواعد والتقاليد، وصرامتها، وبالتالى فهو يؤدى إلى ميل الشخصية إلى التقليد.

وفى نفس العصر الرومانى، تظهر شخصية جديدة، هى : الشخصية القبطية. وهى امتداد مباشر للشخصية الفرعونية، ولكنها أحد مكونات الأخيرة. فالشخصية القبطية هى نموذج للشخصية الشعبية المصرية، وهى بالتالى تمثل الشعب المصرى، ولكنها تختلف عن الشخصية الفرعونية. فالشخصية الفرعونية التى تظهر فى الحضارة الفرعونية هى الشخصية الممثلة للمجتمع ونظامه ودينه، أى : ممثلة للجانب الرسمى من المجتمع. أما الشخصية الشعبية، فهى الممثلة للقطاع العريض من المجتمع، أو ممثلة لجذور المجتمع، ولكننا لا نستطيع أن نقارن بين الشخصية القبطية والشخصية الفرعونية – باعتبار أن الأولى تمثل الطبقة الشعبية والثانية تمثل النظام والطبقة العليا أو الحاكمة – والسبب فى هذا : أن الشخصية القبطية –

كما ظهرت فى الفن القبطى - تمثل وضع الشعب فى فترة حكم الرومان، وليس قبل ذلك. وبين هذه الفترة، والعصر الفرعونى، قرون تزيد على الستة.

ومع هذا، فيلاحظ أن الشخصية القبطية قد جاءت بالجديد، فهى تميل بوضوح للتميز، لتصل إلى مستوى التميز لدى الحضارة اليونانية والرومانية الوثنية. وهى ترتفع فى درجة تميزها عن الشخصية المصرية ذات التأثيرات الرومانية كما ظهرت فى الفن غير الدينى، وإن كان ارتفاعا محدودا. ولكن هذا الارتفاع يظهر عند مقارنة الشخصية القبطية، بتلك المصرية غير الشعبية كما ظهرت فى الفن الدينى الرومانى، بالرغم من أن كلاهما ينتمى إلى إطار حضارى مسيحى. ونستنتج من ذلك :

١- أن الطبقة الشعبية تختلف عن الطبقات الوسطى والعليا والحاكمة.

٢- أن الفن الشعبى يختلف عن الإطار الحضارى غير الشعبى.

٣- أن تأثير المسيحية على الإطار الحضارى الرسمى يؤدى إلى ميل للتوسط، أى : يخفض من درجة التميز.

٤- أن تأثير المسيحية على الإطار الشعبى يختلف عن ذلك، حيث يظهر ميل واضح للتميز وكأن المسيحية لم تؤثر على هذا الإطار الشعبى.

٥- يشير الميل للتميز لدى الشخصية القبطية - على أية حال - إلى ظهور أثر لقاء الحضارة الأصلية، وكل من : الحضارة اليونانية، والرومانية.

فهنا، يبدو أن تأثير الحضارات الوافدة قد أصبح واضحا. فالتغيير قد لا يحدث، وقد يكون صعبا أو مستحيلا، وقد تكون الشخصية الأصلية من القوة والتماسك، أو قد تكون غير قابلة للتغير، ومع هذا فإن عامل الزمن مع التداخل بين الحضارات على المستوى المعيشى (الحياتى اليومى)، يعد كفيلا بإحداث التغيير، إلا أنه تغير فى الطبقة الشعبية، وقد لا يكون تغيرا من أثر الحضارات الوافدة، بل سمة أساسية فى سيكولوجية الطبقة الشعبية.

ومع العصر الإسلامى، وانتماء مصر للحضارة الجديدة الممتدة، يحدث تغير آخر، وهو تغير شديد وواضح، ولكن نلاحظ - أولا - أن دراستنا للشخصية الإسلامية لم تقتصر على مصر، بل استمدت أساسا من حضارات الدول التى تبعتها مصر. ولكن فى النهاية، فإن نتائج العصر الإسلامى تشير للشخصية المصرية التى انتمت لتلك الحضارات، وأصبحت

جزءا منها، ثم من أهم أجزائها، وذلك على مدى ثلاثة عشر قرنا، وهى أيضا تشير للشخصية العربية عامة.

وفى العصر الإسلامى، تظهر الشخصية ميلا واضحا تجاه التقليد لتنتهى بذلك آثار الحضارة اليونانية والرومانية، ولتتواكب مع الأثر المسيحى، ويظهر من جديد الأصل الفرعونى – فالميل للتقليد يواكب الحضارة الفرعونية – ويظهر كأثر محدود للمسيحية، وها هو يظهر كأثر واضح للإسلام. وتتأكد علاقة الدين، بالقواعد، بالتقاليد، بالصرامة، ثم – بالتالى بالتقليد – ولكن : أين الشخصية القبطية ؟ إن تتبع التراث القبطى يوضح استمراره بعد دخول العرب والفتح الإسلامى، ولكن لفترة محدودة، قد تصل إلى ثلاثة قرون أو أقل. ولا نستطيع أن نعرف درجة الشخصية الشعبية المصرية فى العصر الإسلامى، ولكن نفرض – من خلال مقارنة الشخصية الفرعونية واليونانية والرومانية، بتلك القبطية – أن درجة التميز ترتفع فى المستوى الشعبى عنها فى المستوى الرسمى.

وهكذا نجد ميلا للتقليد لدى الحضارة الفرعونية والمسيحية والإسلامية، ثم ميلا للتميز لدى الحضاة اليونانية والرومانية غير المسيحية، والقبطية الشعبية. ولقد أثرت الحضارة اليونانية والرومانية على سمة التميز؛ مما أدى إلى اتجاهها نحو التوسط أو الميل للتميز، وقد عاق هذا الميل للتميز دخول المسيحية، مما جعل السمة تميل للوسط، ثم جاء الإسلام ليؤكد القواعد والتقاليد، ويؤدى – بالتالى – إلى الميل الواضح للتقليد.

وبعد هذا، يبدو أن تلك العناصر قد تفاعلت معا – مضافا إليها الأثر الغربى الذى واكب دخول الفرنسيين ثم الإنجليز إلى مصر فى العصر الحديث – وكانت هذه التفاعلات هى فى الواقع صدام بين التقليد والتميز، ويبدو أنه كان صداما متوازنا فى القوة ؛ فأظهرت الشخصية المصرية المعاصرة ميلا للوسط على سمة التميز، مما يعنى أنها نتاج تفاعلى لهذه المتغيرات، وليست نتاجا مباشرا لعصر دون الآخر.

الرفض – القبول :

اتضح من الدراسة ونتائجها أن درجات هذه السمة هى كالآتى :

١-فى عصر ما قبل الأسرات الفرعونية :٤

٢- فى عصر الأسرات الفرعونية : ٦
٣- فى آخر العصور الفرعونية : ٣
٤- فى العصر اليونانى : ٣
٥- فى العصر الرومانى : ٥ (فى الأعمال المسيحية) و٤ (فى الأعمال غير الدينية)
٦- فى الشخصية القبطية : ٢
٧- فى العصر الإسلامى : ٦
٨ - فى القرن العشرين : ٣

يظهر فى العصر الفرعونى تغير واضح فى هذه السمة، بين ما قبل قيام الحضارة الفرعونية، ثم خلال تاريخها الطويل، ثم فى نهايتها. وهو ليس تغيرا سريعا، أو متدرجا، ولكنه تغير يواكب ويوازى تطور الدولة نفسها. فقبل قيام الدولة الفرعونية، وتوحيد القبائل المصرية، نجد ميل الشخصية للوسط. والحقيقة أن الأعمال الفنية لهذه الفترة قليلة، وربما تكون السمة أميل للرفض، ولكنها ليست أميل للقبول. ومن هذه النقطة تبدأ الشخصية فى التغير متوازنة مع قيام الدولة الفرعونية، فنجدها تميل للقبول بدرجات متتالية وفى فترة قصيرة نسبيا (خلال الدولة القديمة). وعندما تظهر الدولة الفرعونية فى أكمل صورها، تظهر الشخصية ميلا للقبول، أى: قبول الحضارة والمجتمع الذى تعيش فيه.

ولكن فى العهد الصاوى - مع بداية النهاية للدولة الفرعونية - تظهر الشخصية ميلا للرفض، ويعنى هذا أن السمة محك لمدى تقدم المجتمع فى نظر الشعب. ففى العصور الفرعونية نجد ميلا للقبول يواكب وصول الحضارة الفرعونية إلى أعلى درجات تقدمها، ومع بداية التخلف وعهود الانحطاط تتغير سمة الشخصية لتتحول للرفض، أى : لترفض التأخر.

ويدل ذلك على أن هذه السمة تمثل رد فعل لتصور الإنسان عن مجتمعه، وأن هذا التصور يرتبط بالواقع فعلا، ولكن : ما مدى ارتباط هذا التصور بالواقع الفعلى ؟ ففى العصر الفرعونى تظهر السمة تغيرا يشير إلى أنها مرآة للواقع، فالفرد يرى مجتمعه على حقيقته. وفى العصور التالية، سنستطيع تحديد مدى هذا الارتباط بين التصور والواقع، أو مدى موضوعية تصور المجتمع عن نفسه.

ويأتى العصر اليونانى، ويأتى اليونانيون إلى مصر، لمجتمع بدأ فى الميل لرفض نفسه. وفى الحضارة اليونانية الأصلية لا تميل الشخصية إلى الرفض، بل تميل للوسط، وربما تميل للقبول. ولكن دخول حضارة جديدة، وسقوط الحضارة الأصلية، والاستعمار.. إلخ، كلها كانت سببا مباشرا لتثبيت ميل الشخصية للرفض. وهنا أيضا نجد أن الميل للرفض يعبر عن تصور المجتمع لنفسه بشكل غير جذاب، وهو ما يتلاءم مع الواقع، الذى يمثل مجتمعا انهارت حضارته العظمى، ووقع تحت الاستعمار.

ومع مقدم الرومان، تتغير تركيبة المجتمع، فلقد أصبح الماضى الفرعونى بعيدا، وأصبح الماضى القريب هو الاحتلال اليونانى، ثم قدم مستعمر جديد، وجاء دين جديد. ويظهر أثر المستعمر الجديد فى الأعمال غير الدينية – وهى كلها صور جنائزية، وهذه الصور لا تتيح دراسة سمة القبول، ولكنها تشير إلى ميل الشخصية للوسط على هذه السمة. وربما يكون ميلا محدودا تجاه الرفض، ولكن وجود ميل للوسط، يشير إلى وجود ميل للتكيف والقبول (أوعدم الرفض) للوضع الراهن، الذى مازال – واقعيا– غير جذاب، فالأرض مازالت تحت حكم المستعمر.

أما فى الأعمال المسيحية، فيظهر أثر الدين، فالشخصية تميل للقبول– وإن كان بدرجة محدودة ؛ فمازال الاستعمار موجودا – والأكثر أن بين الاستعمار والمسيحيين المصريين كان هناك صراع واختلاف عقائدى، ولكن الدين يغير تصور الإنسان للواقع، فيجعله أكثر جاذبية، ربما فى حقيقته الفعلية. فإذا كان التقدم يؤدى للقبول – كما حدث فى العصر الفرعونى – فالتدين أيضا يؤدى للقبول، مع العلم بأن العصر الفرعونى تميز بالتدين، ولكن كان ذلك قبل الديانات السماوية. وهو ما يؤكد أثر التدين فى ميل الشخصية للقبول.

ولكن : هل هذه هى الحقيقة ؟ إن واقع الشخصية القبطية يحدثنا بغير ذلك، فالدين يؤدى للقبول، والقبول يظهر فى الأعمال الفنية غير الشعبية، والتى توجد فى الكنائس، وهى أيضا أعمال رومانية الطابع، فهذا الأثر الرسمى للدين يؤدى إلى ميل الشخصية للقبول. ولكن على المستوى الشعبى، نجد حقيقة أخرى : فلقد أظهرت الشخصية القبطية ميلا واضحا للرفض. فالبرغم من أنها شخصية مسيحية، وأنها قامت مع بداية دخول الشعب

المصرى للمسيحية، إلا أن الدين لم يؤثر على هذه السمة فى المستوى الشعبى.

فالدين يكسب الشخصية ميلا للقبول على المستوى الحضارى الرسمى، ذلك المستوى الذى يعبر عن جزء من الواقع، وعن طبقات دون الأخرى. ولكن فى أعماق الإنسان المصرى ظهر ميل للرفض، فكل شئ يبدو غير جذاب. ولكن قبل أن نستمر فى مناقشة هذه الظاهرة، يجب أن نلاحظ أن الفن الشعبى عموما يكون أقل جاذبية من الفن الحضارى العام. فالفن الشعبى ليس فن الرونق والتجميل، ولكنه فن التلقائية والفطرة.

ومع هذا، فإن الإنسان المصرى يبدأ يعانى من رفضه للمجتمع - مجتمعه - ولكنه لا يقبل واقع هذا المجتمع - لأنه واقع مرير - فهو الاستعمار ونهاية الحضارة الأصلية. ومع هذا فقد كان هناك مؤشرات أكثر جاذبية، منها دخول المسيحية، وقيام الفن القبطى كنموذج حضارى متميز يختلف كل الاختلاف عن النموذج الفنى الذى يفرضه المستعمر، بل إن الفن القبطى قد أخذ الفن الرومانى وصنع منه فنا مسيحيا رومانيا ذا ملامح قبطية، إلى جانب الأعمال القبطية الخالصة. وفى هذا الوقت أيضا كانت الكنيسة المصرية تأخذ موقفا خاصا بها من الناحية العقائدية، وتواجه الدولة الرومانية. وبالرغم من تلك المؤشرات التى ربما يكون لها أثر فى تقليل حجم رفض الإنسان للمجتمع، إلا أن سمة الشخصية قد مالت تجاه الرفض بدرجة أكبر مما كانت عليه فى العصر اليونانى. وهنا يظهر أثر التراكم الزمانى، والخبرة النفسية المؤلمة، فيبدو أن معايشة الألم له أثر نفسى شديد. فإذا كانت الحضارة فى إطارها الرسمى قد بدأت تتكيف مع الواقع الجديد - ولهذا مالت للقبول أو التوسط - فإن الواقع الشعبى قد أظهر ميلا واضحا للرفض.

وعند هذه النقطة جاء الإسلام، وجاء التراث الإسلامى، معبرا فى إطاره الحضارى الرسمى عن ميل واضح للقبول. وهو ما يؤكد من جديد أثر الدين، وأنه - مثل التقدم - يغير من وجه الحياة، وتصور الإنسان عن مجتمعه. ولكن، هل أثر الدين على الاتجاه الرافض لدى الإنسان المصرى على المستوى الشعبى ؟ مرة أخرى لانجد تراثا يتيح لنا دراسة هذه السمة.

ولكن، لنرى التراث التركى. إن الحضارة التركية بتاريخها الطويل- والتى حكمت مصر فترة طويلة - قد امتزج بها التقدم مع التأخر. فربما نجد

التقدم فى العاصمة التركية بقدر لانجده فى العاصمة المصرية، أو قد نجد بعض السلاطين الناجحين فى الحكم، وبعضا آخر يميل للظلم، ولكن التراث التركى يظهر ميل الشخصية الواضح للقبول، وهو ما يؤكد أن الإطار الحضارى الرسمى - كما يظهر فى المخطوطات والآثار المعمارية- لا يعتبر مؤشرا شديد الحساسية للواقع، ولكنه مؤشر للعناصر الأساسية فى الحضارة. فهنا نجد الميل للقبول يواكب ويعبر عن قيام الإسلام والأمة الإسلامية، وتدين الشعوب، أى أنه قبول للعنصر الأساسى فى الحضارة وهو: الإسلام. ولكن تغيرات الواقع التى تعبر عن تفاصيل حياة الشعوب - ونظام المجتمع والحكم - لا تؤثر على هذا التراث الحضارى، ويبدو أن الأثر يظهر على التراث الحضارى الرسمى عندما تنهار الحضارة نفسها، كما حدث فى نهاية العصر الفرعونى.

هكذا انتهى الميل للقبول مع نهاية العصر الفرعونى، وظهر الميل للرفض، والذى استمر خلال العصر اليونانى، والرومانى (على المستوى الشعبى)، فى حين ظهر الميل للقبول فى الحضارة غير الشعبية فى العصر الرومانى كنتيجة لدخول المسيحية، ثم ميل واضح للقبول يعيد ما كان فى العصر الفرعونى وذلك مع ظهور الإسلام وقيام الحضارة الإسلامية. وعند هذه النقطة نجد ميلا للقبول على المستوى الحضارى العام. ثم جاء "القرن العشرين"، ليحمل ميلا للشخصية المصرية المعاصرة تجاه الرفض، وهو ميل محدود.

وفى هذا الميل، نتساءل عن تصور الإنسان للواقع. وقد يكون الواقع نفسه يؤدى إلى الرفض، ولكن ربما قبل ثورة ١٩٥٢، وربما ليس فى عصر ثورة ١٩١٩، وربما يكون مواكبا لهزيمة ١٩٦٧، ولكنه لا يواكب نصر ١٩٧٣. لكن التراث الفنى يعطى حقائق مختلفة عن ذلك، ففى خلال القرن العشرين - على امتداده، وكثرة تغيراته - نجد ميلا للرفض قد يختلف، ليس فى عصر وآخر، أو فترة زمنية وأخرى، ولكن بين عمل وآخر.

التحوير - المواجهة :

توضح النتائج أن درجات هذه السمة هى :

١- فى عصر الأسرات :٦

٢- فى الدولة القديمة : يفرض أنها ٥

٣- فى عصر الأسرات حتى نهاية الدولة الفرعونية :٣

٤- فى العصر اليونانى :٢ أو ٣

٥- فى العصر الرومانى :٢ أو ٣

٦- فى الفن القبطى :٢

٧- فى العصر الإسلامى :٣

٨- فى القرن العشرين :٢ أو ٣

ولكن بالعودة إلى الأجزاء الخاصة بدراسة ونتائج هذه السمة يلاحظ :

١- أن معظم الدرجات مفترضة أكثر منها مقيسة.

٢- أن الميل للتحوير استنتج من عدم مواجهة المشاكل، أى ليس لتحوير المشاكل، ولكن الهرب منها.

٣- أن قياس هذه السمة يختلط بشدة بقياس سمة (السلبية - الإيجابية) نظرا لأن الهروب يمثل عدم مواجهة، وأيضا سلبية.

وهذه الملاحظات توضح أن قياس السمة ليس دقيقا تماما، خاصة فى التمييز بين عصر وآخر، ولذلك نجد أن درجة السمة فى معظم الفترات متطابقة "٣".

وفى العصر الفرعونى، نجد ميل الشخصية للمواجهة، وهو ميل واضح، ويظهر فيما قبل الأسرات، أى قبل قيام الدولة الفرعونية. ومع قيام هذه الدولة - مع الانتصار، والتقدم، وبناء الحضارة - يبدأ الميل للمواجهة يضعف، حتى يصبح ميلا للتحوير، أو ميلا لعدم المواجهة. ولكن، كيف يؤدى التقدم إلى ميل الشخصية لعدم المواجهة، مع أن المنطقى أن يحدث العكس ؟ ويبدو أنها طبيعة تكوين المجتمع الفرعونى فهو مجتمع القواعد والتقاليد، ومجتمع يسود فيه قبول المجتمع لنفسه. وهو مجتمع يقبل نفسه ولكنه لا يواجه مشكلاته، ربما لا يحورها، ولكنه لا يواجهها على الأقل. وهذا يعنى أن القبول قبول رسمى وليس قبولا تلقائيا. ويظهر الميل لعدم المواجهة أن المجتمع الفرعونى لم يكن يتمتع بالحرية والصراحة والتلقائية،

بل هو مجتمع التقاليد والأعراف الصارمة، حيث يفعل أفراد المجتمع ما يطلب منهم تماما، أو ما يتوقع منهم أن يفعلوا. وإذا تتبعنا سمة المواجهة، سنجد أن عدم المواجهة قام مع تأكيد قيام الدولة القومية ذات الحضارة المميزة. وربما يعنى ذلك أنه مع التقدم، انتهت المشكلات، ولكن لا يوجد مجتمع بدون مشكلات وعيوب، فلا توجد مدينة فاضلة. ولهذا، فإن عدم مواجهة المشكلات يعبر عن أحد خصائص الشخصية والحضارة. فالتقدم يحميه المجتمع بوضع قيود على أعضائه، فلا مواجهة صريحة للمشكلات تبرزها وتضخمها، مما قد يؤثر على تماسك المجتمع، والتقليل من رونق حضارته، وهو ما يشير - ضمنا - إلى قوة الحكم وصرامته، وهو حكم الملك الإله.

وإذا كان الفرعونى، قد أظهر ميلا لعدم المواجهة، فقد كان يعيش حضارة متقدمة، ولكن بعد انتهاء هذه الحضارة - بعد الفشل - كان عليه أن يواجه الواقع لكى يستطيع تغييره. وفى العصر اليونانى، نجد أن الميل للتحوير لم يقل، بل اتضح. فنجد الحاكم اليونانى فى ثوب فرعونى، أو نجد الفرعونى يتكيف مع الواقع ولا يواجهه، بل إن صورة الحاكم اليونانى فى زى فرعونى تجعل من المستعمر واحدا من أهل البلد. كمستعمر يجب محاربته، وكواحد من أهل البلد، أى كفرعونى لا يجب محاربته، وهذا مثل جيد للتحوير. أما المستعمر، فلم يكن ميالا للتحوير، فالشخصية اليونانية تميل للوسط وربما للمواجهة، ولكن هذه الشخصية حين التقت بالشخصية المصرية لم تحدث أى تغير فى سمة المواجهة، ولم يكن المستعمر براغب فى ذلك، فليس من المنطقى أن يجعل الشعب يواجه مشكلاته، فهو أهم هذه المشكلات. فالميل للتحوير لم يتصادم مع ميل آخر، بل ظل كما هو، دون أية محاولة من الوافد الجديد لتغييره، بل واكب ذلك - وكان جزءا منه - رغبة الوافد الجديد فى الظهور بشكل فرعونى حتى يصبح مقبولا. لقد كانت الشخصية تميل للتحوير، فأتى اليونانى يطلب منها التحوير، ولم تجد حلا آخر.

وهذا ما فى حدث العصر الرومانى : وافد جديد آخر، لايتسم هو بالميل للتحوير، ولكنه يريد من الشعب أن يميل للتحوير، وألا يواجه مشكلاته، فهو أيضا أهم هذه المشكلات. وهنا يتقابل المصرى الفرعونى، مع اليونانى، ثم الرومانى، والمعتقدات الفرعونية مع اليونانية فالرومانية،

فالمسيحية، ولذلك فهنا نجد واقعا لا يحتاج فقط إلى المواجهة، بل يحتاج فعلا إلى أقصى درجات المواجهة. فهذه التداخلات ينتج عنها مشكلات معقدة، وينتج عنها تداخل القيم والعقائد الدينية ؛ ولهذا فهى تحتاج لمواجهة تكون نقطة البداية لإعادة صياغة الحضارة الجديدة.

ولكن، هنا أيضا، تظهر الشخصية القبطية ميلا واضحا للتحوير. لقد وجدت فى التحوير والدمج وصياغة الأشياء بصفات ليست لها – وجدت فى ذلك أسلوبا متاحا قد تعلمته منذ قيام الدولة الفرعونية (عدم المواجهة) وجاء الآن دوره، فهو أفضل أسلوب لحل هذا الواقع المعقد. فالمواجهة تعنى صداما عنيفا، وربما يحتاج إلى زمن طويل، وقد لا يأتى بحل جيد. وهذا ما تفكر فيه شخصية تميل لعدم المواجهة وتجد أمامها مشاكل يصعب مواجهتها. وعند هذا، يظهر نمط مصرى سيكون له وجود عبر التاريخ، وهو استيعاب المشكلة بدلا من مواجهتها. والاستيعاب غير متاح فى معظم الأحيان. والحل أن يبدأ بالتحوير، ثم استيعاب المشكلة، فالتعايش معها، وبهذا تصبح الحياة ممكنة فى ظل الظروف القاسية.

ثم يأتى الإسلام، فنجد ميلا للتحوير ليس فى الشخصية المصرية فقط، بل أيضا العربية، ولكنه ليس هذا الميل الذى ظهر فى العصور اليونانية والرومانية، خاصة فى الشخصية القبطية، بل هو ميل مختلف، يماثل ما نجده لدى الفرعونى، فهو الميل لعدم المواجهة أكثر من كونه ميلا للتحوير.

وهكذا نجد فى الشخصية العربية ميلا واضحا للقبول، مع ميل لعدم المواجهة : ميل واضح لقبول الإسلام، الدين الجديد، وميل لعدم مواجهة المجتمع بدرجة لا تظهر مدى قبول الفرد أو رفضه للمجتمع. وهو ما يحدث فى العصر الرومانى، فنجد أن هناك ميلا للقبول، خاصة فى الأعمال الدينية، فى حين كان هناك ميل للرفض منذ بداية عصر انحطاط الدولة الفرعونية. ومع هذا القبول نجد ميلا واضحا للتحوير، وهو يبدو أيضا أنه قبول المسيحية (الدين الجديد وقتها) وميل لعدم مواجهة المجتمع، بل ولتحوير واقعة أيضا، مما يخفى مَدى قبول أو رفض الفرد للمجتمع. ولكن التراث القبطى أوضح ما يواكب هذا الميل للتحوير من رفض للمجتمع.

ولعل النهاية، تكون متوقعة، فهى الميل للتحوير، الذى يظهر فى شخصية القرن العشرين. فهذا هو الميل الذى ظل قرونا طويلة كأحد سمات

المجتمع الثابتة، وهو أيضا الميل الذى بدأ بتشجيع النظام الفرعونى الصارم، ليحفل بعد ذلك بتشجيع المستعمر - بل المستعمرين - على مر الزمن. وهو لهذا يمثل سمة شبه ثابتة، أى أنها سمة قوية. فالميل للتحوير أصبح اتجاها قويا يصعب تغييره، وهو أيضا اتجاه واضح يمكن ملاحظته من أسلوب مناقشة المجتمع والراى العام لمشاكله فى اللحظة الراهنة. والميل للتحوير يعنى إما عدم حل المشكلة، أو حلها بأسلوب لا يؤثر عليها جذريا، وربما يؤثر على أى شئ آخر، فحل المشكلة المحورة يكون موجها لسببها الزائف وليس الحقيقى.

التقدمية - الرجعية :

توضح نتائج البحث الحقائق التالية :

١- فيما بين عصر ما قبل الأسرات، وعصر الأسرات، يظهر ميل قوى للتقدمية "٢" نتج عنه تغير كامل فى الحضارة، وهو ما يظهر من تغير الطراز الفنى.

٢- منذ الدولة القديمة وحتى الدولة الحديثة - أى حتى ما قبل العصور الأخيرة - يظهر ميل للتوسط "٤"، وهو يشير للثبات وعدم التغير، أى أنه اتجاه لا تقدمى، ولا رجعى.

٣- فى العصور الأخيرة - والتى شهدت انهيار الدولة الفرعونية - ظهر ميل قوى للرجعية "٥"، حيث تغيرت الحضارة بشكل يشير إلى احتفاظها بالإطار الخارجى للطراز الفنى الفرعونى فى عهد الأسرات الأولى والوسطى، مع عودتها إلى الكثير من خصائص الطراز الفنى لعصر ما قبل الأسرات. وهو ما تأكد من درجات العديد من السمات، وأشرنا إليه فى موضعه.

٤- فى العصر اليونانى، يظهر ميل للتقدمية "٣"، ويتمثل فى قيام إطار حضارى جديد، وهو الإطار المصرى اليونانى، والذى يختلف تماما عن ذلك الفرعونى.

٥- فى العصر اليونانى، يستمر الفن الفرعونى على طرازه الذى بدأ فى العصور الفرعونية الأخيرة، وهو ما يشير إلى الاستمرار والثبات، ويشمل بالتالى درجة متوسطة "٤" بين التقدمية والرجعية، ولكنه يعد فى

حد ذاته استمرارا وثباتا للنزعة الرجعية "٥" التى بدأت مع عصور الانحطاط.

٦- وفى العصر اليونانى أيضا، يظهر نمط فنى يجمع بين الأسلوب الفرعونى وبعض الخصائص اليونانية، وهو يمثل نزعة تقدمية محدودة، ولكنها لم تكن سوى نزعة مؤقتة، لم تستمر حتى تكون إطارا حضاريا خاصا لها، وسرعان ما انتهت.

٧- فى العصر الرومانى، تظهر نزعة تقدمية "٣"، وهى نزعة محدودة، حيث تمثل تطورا وتقدما للفن اليونانى، فى أسلوب رومانى جديد. وهى محدودة لأن الفرق بين الطراز الفنى اليونانى، والطراز الرومانى ليس فرقا تاما، فبينهما اختلافات وتشابهات.

٨ - وفى العصر الرومانى أيضا، يستمر الفن الفرعونى محافظا على طراز آخر العهود الفرعونية، مشيرا إلى ميل للتوسط على سمة الرجعية "٤"، وإن كان يتضمن - بالتالى - استمرارا للنزعة إلى الرجعية "٥" التى بدأت فى آخر عهود الفراعنة، لتنتهى فى العصر الرومانى بنهاية الفن الفرعونى.

٩- وفى العصر الرومانى أيضا، ظهرت نزعة تقدمية واضحة "٢"، ممثلة فى الفن القبطى الذى واكب وعاصر الفن الرومانى المصرى، وكانت له ملامحه الخاصة جدا، مع تشابه سطحى مع الفن الرومانى وإن كان من الصعب تحديد مدى تقدمية هذا الفن، فنحن نقيسه ونقارنه بالفن الرومانى أو اليونانى، فى حين أن أفضل قياس له يقوم على مقارنته بالفن الشعبى فى العصر الفرعونى واليونانى، إن وجد مثل هذا الفن الشعبى.

١٠- وفى العصر الإسلامى، يظهر نمط فنى جديد يعبر عن نزعة تقدمية واضحة "٣"، حيث يختلف الطراز الفنى الإسلامى عن سابقه الرومانى والقبطى.

١١- وفى القرن العشرين، شهد مطلع القرن نزعة تقدمية "٢"، حيث ظهرت مدارس فنية جديدة، وتغير الإطار الحضارى المصرى.

١٢- وفى خلال سنوات القرن العشرين، شهدت فترات طويلة درجة من الثبات، فلم تكن هناك نزعة إلى التقدمية أو الرجعية (خاصة بين ١٩٠٠

- ١٩٥٠). ولكن من حين لآخر كانت هناك نزعات تقدمية محدودة "٣" ينتج عنها بعض التغير ثم تعود السمة إلى الثبات.

هكذا كانت السمة متغيرة عبر العصور. وقياس سمة (التقدمية - الرجعية) لا يعطينا معلومات دقيقة عن هذه السمة - كخاصية سيكولوجية في سلوك الأفراد - لكنه يمثل قياسا لمدى التغير الذى حدث فى الحضارة الفنية. فهو رصد للحظات التغير التقدمي أو الرجعي، وتحديد لمدى هذا التغير.

فى العصر الفرعونى، تظهر أول مرحلة تقدمية فى تاريخ مصر، حيث تقوم الدولة الفرعونية، وتقوم معها حضارة متميزة لها طراز فنى خاص بها. فالطراز الفرعونى لم يظهر فى مكان غير أرض مصر، وقد حاول البعض تقليده، مثل اليونانيين، وقد جاء التقليد أقل فى قيمته من الأصل. ولكن لم يظهر هذا النمط واستمر فى أى مكان آخر غير مصر. ولم يحاول أحد اقتباس الطراز الفرعونى وتطويره.

وقد كان التقدم وقيام الحضارة الفرعونية مواكبا للنصر السياسى والعسكرى وتوحيد مصر وقيام نظام ملكى هو من أقدم النظم الملكية فى العالم. وهكذا كانت الرجعية مواكبة لفشل النظام وانهياره، وهو ما يوضح مدى الارتباط بين نظام المجتمع السياسى والعسكرى. وحضارة هذا المجتمع، فالنصر والقوة والنظام والبناء والتقدم الاقتصادى، كلها عناصر أساسية فى أى تقدم حضارى، وكذلك كان الضعف والهزيمة والاستعمار عناصر أساسية فى بداية عهد الرجعية الذى انتهى بالقضاء على الحضارة الفرعونية.

وفى العصر اليونانى والرومانى، حدث تقدم وميل للتقديمة، وقيام حضارة جديدة. ولكن هذا التقدم - فى الحقيقة - يعد تقدما خادعا. فالتقدم الذى ظهر من قيام طراز فنى جديد - وهو الطراز اليونانى - لم يكن من صنع الإنسان المصرى، بل إن الإنسان المصرى لم يقدم من تلقاء ذاته على اقتباس هذا الفن ونقله وتطويره، بل لقد فرض عليه هذا الفن، فلقد جاء له مستعمرا (جاء بالقوة) ولم يطور الإنسان المصرى الفن اليونانى والرومانى، بحيث يغيرهما إلى طراز جديد. فإذا كان الفن اليونانى والرومانى يظهران نزعة تقدمية، فإن هذه النزعة لاتعد جزءا من تكوين الإنسان المصرى، بل جزءا من تكوين الحضارة التى هى محصلة ظروف الواقع والاستعمار. أما الإنسان المصرى، فقد ظل على ثباته، أو ظل فى اتجاهه الرجعى، والذى

ظهر فى أعماله الفرعونية خلال العصر اليونانى والرومانى. تلك النزعة إلى الثبات التى حافظت على التراث الفرعونى فى قالبه الرجعى زمنا، أدت فى النهاية إلى القضاء على الطراز الفنى الفرعونى. ولم تكن هذه النزعة إلى الثبات بالشئ الجديد : فبعد تقدم الحضارة الفرعونية، وقيام الدولة الفرعونية، احتفظ الفن الفرعونى بطراز محدد طيلة آلاف السنين. وبالرغم من حدوث بعض التغيرات الجزئية خاصة فى الدولة الحديثة، إلا أن هذه الفترة لم تشهد مرحلة تقدمية واضحة يمكن تسجيلها. فبالرغم من تقدم الفرعونى، إلا أنه لم يستمر فى التطوير والتقدم، الأمر الذى كان من شأنه عدم المحافظة على الدولة الفرعونية وعلى تقدمها فترة طويلة. ولكن الميل للثبات حافظ على التقدم كما هو حتى انهار، والميل للثبات أيضا هو الذى حافظ على الطراز الفرعونى الرجعى للعهود الأخيرة حتى انتهى الفن الفرعونى. فالأشياء لا تبقى ثابتة، فهى دائما – مهما طال ثباتها – ستتغير فى النهاية. وإن لم توجد نزعة لتغييرها للأفضل، أو إلى شئ جديد، فسوف تتغير للأسوأ، أو إلى شئ قديم، وهكذا تنتهى.

ولكن فى العصر الرومانى، ظهر ميل للتقدم، وكان ميلا مصريا أصيلا، وهو ما ظهر فى الفن القبطى الذى يعد – على أية حال – نموذجا وطرازا فنيا جديدا وأصيلا يختلف عن كل ما سبقه. ولهذا فإن هذا التقدم يشير إلى ميل فى الشخصية المصرية نحو التقدمية، نابع من أعماقها، أى أنه تقدم قائم على إبداع مصرى، وليس عن نقل حضارى، أو نقل استعمارى. وبهذا نجد فترتين للتقدم : الأولى فى بداية عصور الأسرات، والثانية بعدها بأكثر من ثلاثة آلاف عام. مع ظهور الفن القبطى، وبينهما نجد الثبات والرجعية.

وفى العصر الإسلامى، نجد ميلا جديدا للتقدم يواكب قيام حضارة جديدة وطرازا فنيا جديدا. ولكنه ليس تقدما مصريا خالصا، فهو نتاج لالتقاء حضارات عربية، مع الحضارة الإسلامية الجديدة. وبدخول العرب، وانتماء مصر للإسلام، أصبحت جزءا من الحضارة الجديدة، ومارست فنها وطرازها، ثم كان لها دور فى تطوير الأسلوب، وإبداع الجديد. ولكن التقدم فى حد ذاته لم يكن نتيجة لإبداع المصرى، بل للتلاحم والنقل الحضارى.

وفى القرن العشرين، ظهر تقدم جديد، وظهرت مدارس فنية جديدة، والسؤال : هل كانت مصرية ؟ هل هو تقدم مصرى ؟ ويذكر صبحى الشارونى (١٠٨) أن فكرة كلية الفنون الجميلة ظهرت عندما أراد أمراء الأسرة المالكة والأغنياء أن يدربوا فنانين مصريين ليزينوا لهم القصور بدلا من الفنانين الغربيين. ولذلك أنشأت مدرسة الفنون الجميلة والتى كان تدرس فيها الفنون الغربية. ويرى الشارونى أنه لم يكن هناك اتجاه إلى فن يتسم بالأصالة، إلا بعد ثورة ١٩١٩، عندما أقام محمود مختار تمثال "نهضة مصر". يعنى هذا أن التقدم فى البداية كان نقلا حضاريا، ثم حدث بعد ذلك تقدم مصرى أصيل، لكنه كان تقدما محدودا، أى دفعات تقدمية، لم ترق إلى تكوين إطار حضارى متكامل جديد يختلف عما سبقه. وهكذا، كان أول تقدم مع قيام الحضارة الفرعونية، ثم ثبات ورجعية، ثم تقدم مع الفن القبطى، ثم ثبات، ثم تقدم مع الفن الإسلامى ثم دفعات تقدمية محدودة خلال القرن العشرين.

وهذه الحقائق توضح أن التقدم والتغير الحضارى كان نتيجة للاستعمار والنقل الحضارى، أكثر من كونه نتيجة لإبداع المصرى نفسه. وقد كانت البداية تشير إلى ميل المصرى للتقدم، عندما أقام الحضارة الفرعونية، ثم عندما أقام الفن القبطى، وإن كان الأخير فنا شعبيا لا نعرف بالتحديد ما سبقه على المستوى الشعبى. ويتضح من هذا ما يلى :

١- أن ميل المصرى للتقدم يحدث فى فترات زمنية متباعدة.

٢- يظهر الميل للتقدم ويقدم حضارة جديدة، ثم لايتبعها تقدم تال ومستمر.

٣- تميز المصرى بالميل للثبات فى فترات طويلة، مما يؤدى إلى الرجعية أو الانهيار.

٤- الاعتماد على النقل الحضارى كأسلوب للتغير، بدلا من إحداث تغير أصيل.

٥- كثرة النقل الحضارى، يؤدى إلى قيام حضارات غير مصرية الأصل.

٦- عدم تطوير الحضارات المنقولة لمصر، بدرجة تحولها إلى صور جديدة، وهو ما قد يتضمن ميلا للتقليد وليس للتميز.

إن عدم الاستمرار فى التقدم، والميل للثبات، ثم تلك الدفعات التقدمية المحدودة الأثر، كل ذلك يحول بين مصر، و بين تحقيق انتصار حضارى بقيام حضارة متماسكة وقوية : حضارة جديدة وأصيلة. ويشير هذا ضمنا إلى أن الحضارة الفرعونية قامت فى ظروف خاصة، وهى الظروف التى جعلت من فترة التقدم المحدود (الدفعة التقدمية) بداية لحضارة متكاملة. ففى العصور الفرعونية نجد ثباتا أكثر من التقدم، ونجد فى النهاية رجعية، ومع هذا فان فترة التقدم المحدودة كان لها دور كبير وهنا يبرز دور الدولة القوية، والنظام الملكى، والتقاليد الصارمة، والنظام الاجتماعى المتشدد. فكل هذه العوامل هى التى التقطت النزعة التقدمية وجعلت منها نمطا متميزا، وحضارة جديدة من خلال تحديد الطراز الفنى، وتقاليده، واتباع الفنانين له بمنتهى الدقة والصرامة، وبالتالى حفظ الطراز الجديد وحفظ له تقدمه ورونقه، ولكنها فى الوقت نفسه حجبت أى احتمال لتقدم جديد. ففى هذا النظام الصارم، لا نجد سوى التقليد، وليس التميز. وبدون التميز لا يوجد تقدم أو تغيير. ولهذا كان النظام الصارم هو الحامى للدفعة التقدمية (أو الطراز الفرعونى الجديد) وكان هذا النظام هو الحائل دون أى تقدم جديد، وكان – بالتالى – هو السبب وراء الميل للثبات لفترة طويلة. وعندما اهتز النظام، اهتزت الحضارة، وظهرت النزعة إلى الرجعية.

وفى الفن القبطى، كان هناك تقدم دون أن يكون هناك نظام صارم ؛ لهذا ظهر النمط الفنى الجديد دون أن تتوفر له عوامل الاهتمام والرعاية، التى توجد داخل القصور وفى رحاب النظام الحاكم، والطبقات العليا. ولهذا أيضا، كان الفن القبطى تطويرا وتغييرا مستمرا، فلقد تميز أسلوب الفن بالميل للتميز، مما سمح له بالتغير والانتقال من مرحلة إلى أخرى. ولهذا فقد كان الفن القبطى تطورا مستمرا. ولكن بعد دخول الإسلام، ودخول الكثير من المصريين فى الإسلام، والتقاء العديد من الحضارات العربية معا فى إطار إسلامى – قل الاهتمام بالفن القبطى وممارسته، فظهر الثبات، ثم جاءت النهاية.

الرقة - الخشونة :

توضح نتائج الدارسة أن لهذه السمة الدرجات التالية :

١- فى عصر الأسرات	:٥
٢- فى الدولة القديمة وبداية الأسرات	:٤
٣- فى عصر الأسرات	:١ أو ٢
٤- فى العهود الفرعونية الأخيرة	:٥
٥-فى العصر اليونانى	:٤
٦- فى العصر الرومانى (فى الأعمال الدينية)	:٣
٧- فى العصر الرومانى (فى الأعمال غير الدينية)	:٥
٨ - فى الفن القبطى	:٦
٩- فى العصر الإسلامى	:٢
١٠- فى القرن العشرين	:٣

تتمثل البداية فى عصر ماقبل الأسرات، فنجد ميلا محدودا تجاه الخشونة، ومع بداية قيام الدولة الفرعونية تنخفض الدرجة تدريجيا حتى تصل إلى ميل واضح تجاه الرقة. فمع التقدم السياسى والعسكرى والاجتماعى تميل الشخصية للرقة. ولكن لماذا ؟ إن الاتجاه من الخشونة إلى الرقة يعنى البعد عن الاهتمامات العنيفة، وعن مشاهدة الدماء، وعن الغلظة، إلى الرقة والاهتمام بالورود والأطفال، والطيبة. وهنا يبرز دور المحيط الخارجى، ففى ظروف معينة يميل الشخص للخشونة، وفى ظروف أخرى يميل للرقة. وهذه الظروف ليست مجرد التقدم، فليس كل تقدم يتبعه ميل للرقة، بل نوع محدود من التقدم، أو بمعنى أدق : نوع محدد من التفاعل بين التقدم والإنسان.

فانخفاض درجة الخشونة يشير إلى أن التقدم أدى إلى الميل للرقة فى الحياة، وفى أسلوب التعامل – وكأن ما قبل هذا التقدم كان يمثل بيئة قاسية تدعو للخشونة. وهذا صحيح، فما قبل التقدم كان حياة تجمع بين الصيد والزراعة، ولم يحقق فيها الإنسان مستوى جيد من الاستقرار والأمان، وكانت القبائل متفرقة تعيش حول الوادى، ويلفها من الخارج صحراء واسعة تعزل الإنسان عن بقية العالم. وفى هذه الظروف نشأ الميل للخشونة، الذى سرعان ما تغير مع التقدم.

فمع قيام الدولة الفرعونية، توفر الأمان والاستقرار والتماسك والقوة، وغيرها من المؤشرات التى توضح معنى الدولة القوية. وفى هذا المناخ لا يجد الإنسان سببا للخشونة. ولكن هذه ليست علاقة منطقية مطلقة، فليس كل تقدم يتبعه ميل للرقة. أى أن التقدم أدى إلى الميل للرقة، مع الإنسان المصرى، عندما كان التقدم هو الدولة الفرعونية، وكانت هى الاستقرار والأمان، أى كانت تتضمن تقديم حياة كريمة للشعب المصرى، أو حياة خالية من الأخطار. وبهذا المعنى، يكون التقدم الفرعونى له دلالته الخاصة. ففى دولة أخرى،، وأزمان أخرى، يمكن أن نشاهد التقدم الذى يدعو الناس للصراع والحركة وعدم الاستقرار، أى يدعو الناس لمزيد من الخشونة. فهناك تقدم يؤدى إلى جعل ظروف الحياة سلسة وهينة، وتقدم آخر يجعل الحياة أكثر صعوبة.

ويعنى هذا - ضمنا - أن الدولة الفرعونية كان لها بناء اجتماعى لا يقوم على الصراع والمنافسة والصدام، بل على التآزر والمسالمة والتماسك. وفى ظل هذا البناء لم تعد للخشونة دور أو حاجة، بل كانت الرقة هى الاستجابة الطبيعية للإنسان تجاه هذه الظروف الثابتة والمتماسكة للحياة.

ويتأكد هذا المعنى، عندما نصل إلى آخر العهود الفرعونية، فنجد عودة للخشونة. إنها عودة إلى الماضى، فلماذا ؟ لأن الدولة تفككت، وذهب التماسك، والاستقرار، والأمان، فهذه عودة للشخصية الفرعونية إلى الماضى، عودة رجعية، وعودة لظروف الحياة وتركيب المجتمع إلى الماضى، أى أنها كانت رجعية أو تراجع شامل للمجتمع. وعندما تضعف الدولة، ويضعف الحاكم، يزيد الخوف فى قلوب الناس، ويزيد مع الخوف الميل للخشونة، والذى يمثل رد فعل دفاعيا لما يحيط بالإنسان من أخطار.

وفى هذا التكوين معنى هام، يظهر الربط بين قوة الدولة ورقة الشعب، وضعف الدولة وخشونة الشعب. ففى هذا الارتباط يظهر عامل الاعتماد على الدولة، فإذا كانت الدولة قوية، فلا يوجد مبرر للخشونة ؛ لأن قوة الدولة هى التى تعطى الأمان والاستقرار. وعندما تضعف الدولة، يخاف الإنسان ويميل للدفاعية، أو للخشونة. ويعنى هذا ضمنا أن تقدم الدولة قد يدفع الإنسان إلى مسالمة الحياة، وحب الجمال والرقة، فى حين أننا قد نجد فى

حضارات أخرى تقدم الدولة بمثابة دافع لخشونة الشخصية ؛ لأنها تحاول إحراز تقدم أكثر، والفوز بأفضل حياة.

نخلص من هذا إلى أحد التكوينات الهامة للمجتمع المصرى، وهى: الرقة. وهذا الميل لا يظهر فعلا فى الاهتمام الزائد بالورود والأشياء الجميلة، ولكن يظهر على مستوى السلوك العام. فلا يستطيع الإنسان أن يشاهد طفلا يضرب... وهكذا. وفى هذا التكوين المصرى، يظهر أن الشخصية المصرية، لا تميل للخشونة فى تكوينها الأساسى، ولكنها تميل للخشونة كرد فعل للظروف، وعندما لا يوجد مبرر للخشونة، فإنها سرعان ما تظهر ميلا واضحا للرقة.

إذن، فمع نهاية الدولة الفرعونية، يظهر ميل للخشونة، معبرا عن نزعة تراجعية عامة للمجتمع والشخصية والفن، تواكب ضعف الدولة وانهيارها. وهنا تأتى الحضارة اليونانية، كأول وافد فى التاريخ المصرى. ومع دخول اليونانيين، يظهر تكوين جديد، فالحاكم لم يعد من الفراعنة، بل إن الفراعنة فى زوال، ولكن ديانتهم وحضارتهم مازالت باقية، ثم هناك دولة جديدة ودين جديد وفن جديد. ولكن، سالم اليونانيون الشعب المصرى – على طريقتهم – فأعطوا له حرية الدين والحياة، وأقاموا فى مدن خاصة بهم. فهم موجودون فى مصر، دون أن يتعايشوا مع المصرى فى حياته اليومية. وفى هذا التكوين، أظهر المصرى ميلا للتوسط بين الخشونة والرقة. فهل لم يعد فى حاجة إلى الخشونة ؟

إن واقع التاريخ والحياة يشير إلى أن المصرى كان فى أشد الحاجة إلى العدوانية، وبالتالى إلى الخشونة، فمع وجود المستعمر يحتاج الإنسان إلى الحرب والعنف والدماء، والغلظة، فحتى إن لم يحارب العدو، فلن يكون رقيقا معه، ويصعب أن يتسم بالرقة فى الحياة عموما ؛ فالعدوان على الأرض والحضارة يكسب أهل البلاد ميلا للغلظة والخشونة. هكذا يمكن أن نتصور من خلال المنطق المباشر للفعل ورد الفعل. ولكن، يبدو أن عوامل أخرى قد تدخلت، منها : أن اليونانيين لم يهددوا حياة الفرد، فلم يصل الأمر للصراع والاضطهاد والتعذيب. ولكن، هل نفرض أيضا أن المستعمر أصبح يمثل دولة قوية ؟ هل حل اليونانيون محل الفراعنة ؟ فأعطوا للمصريين دولة قوية متقدمة ؟

إن الشكل العام للنتائج يؤيد هذا الفرض، فانخفاض درجة الخشونة لتصل إلى التوسط يعنى ضمنا انخفاضا فى أسباب الخشونة. وإذا كان من أهم أسبابها ضعف الدولة، وما يعنيه بالنسبة للإنسان من خوف وعدم استقرار، وفقدان الأمان، فإن هذا يعنى أن المحتل استطاع أن يقلل إحساس المواطن بضعف الدولة، ويقلل إحساسه بالخوف وعدم الأمان. ولكن المستعمر فى حد ذاته هو أكبر مصدر للخوف. وهنا يظهر صراع واضح، فمع الاستعمار يفرض أن الشخصية سوف تميل أكثر للخشونة، ولكنها لا تستطيع الوصول إلى هذا الميل، بل تتراجع إلى الوراء تجاه الوسط. ولقد ظهر هذا فى الفن المصرى اليونانى، فهل يعنى ذلك أنه نوع من القبول الظاهرى – على الأقل – للمستعمر وحكمه ودولته ؟

إن متابعة العصر الرومانى يمكنها أن تضيف المزيد من المعلومات، وربما تحل المشكلة. ففى العصر الرومانى، نجد ميلا للرقة فى الأعمال المسيحية، وميلا للخشونة فى الأعمال غير المسيحية، ويشير الميل للخشونة إلى استمرار الظروف التى تدعو المصرى للبعد عن الرقة، فمع انهيار الدولة الفرعونية وضعفها، ظهر ميل للخشونة يواكب عدم الاستقرار، وفقدان الأمان. ولكن هذا الميل اختفى فى العصر اليونانى، ولكن اختفاءه لم يكن حالة مستمرة وثابتة، بل كان اختفاء مؤقتا. ففى العصر الرومانى عاد الميل للخشونة للظهور، وكأن فى ذلك تكيفا وملاءمة مع الواقع، أو تذبذبا فى اتجاه الإنسان للواقع، يعكس تذبذبه فى تقييم الواقع وتحديد موقفه منه. وظهور الميل للخشونة – فى العصر الرومانى – يدل على أن المصرى مازال يعانى من فقد ميله للرقة الذى ظهر وواكب قيام دولته القوية.

وفى العصر الرومانى أيضا، يظهر الفن الرومانى المسيحى ميلا للرقة. وهو ميل للوداعة والبعد عن العنف، وهو ميل يواكب دخول المسيحية إلى أرض مصر. وكأن المسيحية كانت الدولة القوية، فكلاهما كان له أثر متشابه، فالدولة القوية تعطى الأمان، والدين المسيحى أعطى الأمان. ولكن أثر المسيحية ظهر فى الأعمال الدينية، وليس فى كل الأعمال ؛ وذلك لأن المسيحية جاءت إلى مصر فى زمن الاحتلال ؛ فنجد أسبابا تدعو للخشونة، وأسبابا أخرى تدعو للرقة، والغريب أن يظهر كلا الاتجاهين. فمن الغريب أن نجد رقة فى الأعمال المسيحية، وخشونة فى الأعمال غير المسيحية، فهل

يعنـى هـذا أن الأعمـال المسـيحية كـانت لفنـانين مسـيحيين، والأعمـــال غـير المسيحية كانت لفنانين غير مسيحيين ؟ قد يكون ذلك صحيحا، أو لا يكون، ولكن فى النهاية فهناك شخصيتان، وليس شخصية واحدة. فهناك شخصية تعيش فى إطار مسيحى يكسبها القوة والأمان، فتميل للرقة، وهناك شخصية أخرى، تعيش فى إطار الواقع العام، وترى الاحتلال، وتشعر بالخوف وعدم الأمان، فتميل للخشونة. وهو ما يشير إلى وجود تصدع داخل بناء المجتمع ينتج من كثرة وقوة المتغيرات الداخلية التى تتصارع معا.

وفى هذه الأرضية من ازدواجية الواقع والشخصية، تظهر الشخصية القبطية معبرة عن النمط الشعبى للمجتمع المصرى، وإذ بها تظهر ميلا واضحا للخشونة، وكأنها انفجار للمشاعر والدوافع تجاه الواقع بكل ما فيه من عدم استقرار، وفقدان للأمان، وبكل ما فيه من استعمار وحكم أجنبى، ولكنها أيضا شخصية شعبية يفترض فيها أنها أقل رقة من الشخصية المثقفة والمتحضرة. فجزء من خشونة هذه الشخصية يرجع لكونها شعبية، لا تظهر اهتماما واضحا بالرقة فى الخطوط والألوان.

ومع هذا، فإن الشخصية القبطية توضح حال المجتمع المصرى. فعلى السطح نجد ميلا للوسط مع الحكم اليونانى، ثم ميلا للخشونة فى العصر الرومانى فى الأعمال غير المسيحية، وميلا للرقة فى نفس العصر فى الأعمال المسيحية. ومع كل هذا فإن محصلة انهيار الدولة الفرعونية ثم تعاقب المحتلين، هى ميل واضح للخشونة يكشف عن ذاته، فى غضبة واضحة تحمل معانى القسوة والعنف، وتعبر عن الواقع، وتعيد التوازن بين الشخصية والواقع، وتعطى رد فعل مساو للفعل.

ومع دخول الإسلام، نترك المستوى الشعبى لنعود للتكوين الأساسى للحضارة، وهاهو مرة أخرى تكوين يميل للرقة. فمع الإسلام، تميل الشخصية إلى الرقة - كما حدث مع دخول المسيحية - فمع الدين، ومن خلال التدين، يكتسب الإنسان الأمان والاستقرار، وتظهر لديه الميول الجمالية الرقيقة، ومع الإسلام أيضا تقوم الدولة القوية، ولكنها ليست داخل حدود مصر، بل على امتداد حدود العالم الإسلامى. وهنا نجد الدين والدولة القوية كما كان فى زمن الفراعنة، حيث الديانة والدولة القوية، صحيح أنها كانت ديانة وثنية، ولكن فى زمانهم لم يكن هناك دين سماوى، سوى اليهودية، التى

قامت خلال تاريخ الفراعنة. ولكن المهم أن للفراعنة دينهم، وقد كانوا متدينين. ومن قوة الدين والدولة كان الميل للرقة ولكن مع ضعف الدولة ذهب الميل للرقة. أما فى العصر الإسلامى، فنجد ميلا للرقة، يواكب الدين والتدين، ويواكب أيضا الدولة فى قوتها وفى ضعفها. وهنا يظهر الدين السماوى مختلفا عن أية ديانة أخرى، فهو لا يرتبط بأشخاص ولا بدولة أونظام، ولكنه مطلق شأنه شأن الله. ومن قوة الدين والتدين اكتسب المسلم ميلا للرقة، وبعدا عن الخشونة، وصاحبه هذا الميل زمنا طويلا، ولم يتأثر بضعفات الدولة الإسلامية وكبواتها، حتى بعد تفككها، ظل الميل للرقة مصاحبا للمسلم، كما كان الاستقرار والشعور بالأمان مصاحبا له، فمصدرهم الحقيقى كان الدين الإسلامى.

وهكذا، فى شخصية تميل للرقة منذ فجر تاريخها، عندما أصبحت دولة قوية، ثم تأتى متغيرات تجعلها تميل للخشونة، وأخرى تجعلها تميل للرقة. ومن الأولى كانت الحروب والمستعمرون، ومن الثانية كانت المسيحية والإسلام. وكانت المحصلة تأكيدا على الميل للرقة، وتأكيدا على تلك الخاصية التى ظهرت فى الشخصية المصرية منذ فجر التاريخ. ولهذا نجد فى شخصية القرن العشرين ميلا محدودا للرقة، هو محصلة كل هذه المتغيرات، وهو يشير إلى أن الميل للرقة سمة أساسية فى الشخصية المصرية تأكدت من خلال الدولة الفرعونية، والدين المسيحى، والدين الإسلامى.

الشبع – الجوع الحسى :

تأخذ الشخصية المصرية على مر العصور الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات :٢
٢- فى عصر الأسرات :٥
٣- فى العهود الأخيرة :٣
٤- فى العصر اليونانى :٤ أو ٥
٥- فى العصر الرومانى، فى الأعمال الدينية :٥
٦- فى العصر الرومانى، فى الأعمال غير الدينية :٤
٧- فى الفن القبطى :٦

٨ – فى العصر الإسلامى :٧ أو ٨
٩– فى القرن العشرين :٤

والسؤال الأول هو : ماذا تعنى هذه السمة ؟ وسمة (الشبع – الجوع الحسى) تخص مستوى الإثارة والتنبيه. والشبع يعنى عدم احتياج الفرد للمنبهات والإثارة الخارجية، فى حين يعنى الجوع احتياج الفرد للمنبهات والإثارة الخارجية. ويفرض أنه كلما زاد حجم التنبيه داخل الفرد، احتاج الفرد للمنبهات الخارجية (الجوع)، وكلما قل حجم التنبيه داخل الفرد، قل احتياجه للمنبهات الخارجية (الشبع). وهذا يعنى أن هذه السمة تعبر عن الموازنة بين حجم التنبيه الداخلى وحجم التنبيه الخارجى. فالإنسان يسعى للحصول على منبهات خارجية توازى وتكافئ حجم التنبيه الداخلى لديه.

ويبقى أن نتساءل عن معنى السلوك الذى يظهر فى العمل الفنى، فعندما تظهر الأعمال الفنية ميلا للجوع الحسى، فهل يعنى هذا أن مستوى الإثارة الذى يحتاجه الفرد يساوى ما يجده فعلا فى البيئة المحيطة، أم يقل، أم يزيد ؟ أى : هل يشير الميل للجوع الحسى إلى أن البيئه تتميز بالإثارة والتنبيه، أم تتميز بالإشباع ؟

وعندما نحلل السلوك، سنجد أن السلوك الذى يشمل مستوى إثارة مرتفعا، يعنى أن الشخص يحتاج إلى تنبيه، وبالتالى يعنى أن البيئة لا تشبع لديه هذا الاحتياج. إذن، فالميل للجوع الحسى يعنى ميل الشخصية للإثارة والتنبيه، وميل البيئة إلى مستوى منخفض من الإثارة والتنبيه. والعكس صحيح : فميل الشخصية للشبع الحسى يعنى أن البيئة تميل للإثارة والتنبيه بدرجة تساوى أو تكافئ احتياج الفرد، فلا يبقى لديه ميل غير مشبع للاثارة. وبهذا المعنى يصبح العمل الفنى بمثابة السلوك المعبر عن ناتج المقابلة والتفاعل بين البيئة والشخصية، فإذا كان الناتج صفر، فإن هذا يعنى أن الشخصية لا تحتاج لمثيرات، وبالتالى يأتى السلوك معبرا عن التوسط. وإذا كان الناتج يشير إلى ارتفاع التنبيه فى البيئة عن حاجة الفرد، فيأتى السلوك معبرا عن الشبع، وإذا كان التنبيه فى البيئة يقل عن حاجة الفرد، فيأتى السلوك معبرا عن الجوع. ولهذا فإن درجة سمة (الشبع – الجوع الحسى) لا تعبر فقط عن ميل الشخصية وسمتها، ولكن تعبر أيضا عن العلاقة بين ميل الشخصية وتكوين البيئه، خاصة ونحن ندرس الفن، وهو سلوك وناتج

سلوكي، يمثل جزءا من تكوين البيئة فيما بعد، وبالتالى يمكن اعتباره عاملا سلوكيا يحاول الفنان أو المجتمع من خلاله تغيير درجة التنبيه السائدة في البيئة حتى تلائم ما تتطلبه الشخصية.

ومن خلال هذا المنظور، نجد أن الشخصية المصرية تظهر ميلا واضحا للشبع الحسى فى فترة ما قبل الأسرات، وهو مؤشر لاحتواء البيئة على قدر كبير من التنبيه بدرجة تلائم احتياجات الفرد، وتزيد عنها، فيصبح لديه ميلا للشبع، أى ميلا لخفض التنبيه ومستوى الإثارة. ويدل ذلك على أن المجتمع البدائى - لعصر ما قبل الأسرات - كان مجتمعا مليئا بالإثارة. ففيه الصيد والمغامرة، وفيه المستقبل غير الواضح، وصراع القبائل، ومحدودية الإنسان داخل الزمان والمكان، فلا يستطيع أن يتصل بالعالم أو يعرفه، كما أن كل مجموعة تمثل جماعة صغيرة لا تسيطر على الجماعات الأخرى، ولا تربطها رابطة ما ببقية القبائل المصرية.

هكذا تظهر البيئة درجة كبيرة من الإثارة تجعل الشخصية أكثر ميلا لعدم الإثارة ؛ فهى تعانى من حالة شبع حسى. ولكن الوضع لايستمر هكذا، بل يتغير، فتقوم الدولة الفرعونية القومية لتحقق التقدم والبناء والتماسك، ولتحقق معه بيئة جديدة تختلف عن تلك السابقة. وتظهر الشخصية الفرعونية ميلا تجاه الجوع الحسى، مما يعنى أن درجة الإثارة التى تتميز بها البيئة قد انخفضت، فعناصر البيئة فى عهد الفراعنة هى : القوة، والنظام، والاستقرار، والقواعد، والتقاليد، والتدين. إنها عناصر تجعل الحياة تسير وفق نظام محدد، فهى حياة محددة ومنظمة ومستقرة، فأين الإثارة ؟ إنها منخفضة بالطبع، فلا توجد مغامرات أو مخاطرات، وبالتالى تحتاج الشخصية لمزيد من الإثارة، فتتميز بالميل للجوع، ويأتى السلوك (العمل الفنى) معبرا عن هذا الاحتياج.

ثم تقترب نهاية الدولة الفرعونية، ويسود الضعف فى الأسر الفرعونية، وتبدأ النهاية. ومع هذا التغير تظهر الشخصية الفرعونية ميلا تجاه الشبع الحسى، فماذا يعنى ذلك ؟ يعنى أن الدولة تغيرت ؛ فتغيرت البيئة، فأصبحت أكثر إثارة، وأصبحت تشبع ميل الشخصية للاثارة، أو بمعنى أدق : أصبحت تعطى للشخصية كل ما تحتاجه من إثارة وأكثر، فمالت الشخصية للشبع. فمع نهاية عصر الفراعنة، وتراجع الحضارة والدولة والشخصية، عاد الخوف والمخاطرة والمغامرة، وعادت البيئة غير المستقرة

والغامضة، وأصبح المستقبل يحمل فى طياته قدرا كبيرا من الإثارة، فهو مستقبل غامض.

ومع الضعف والانهيار، أصبح الزمان والمكان ملائمين للغزو والاستعمار، وبالفعل جاء اليونانيون، وهنا تظهر الشخصية المصرية (فى تراثها المصرى اليونانى) ميلا للتوسط بين الشبع والجوع، أو ميلا للجوع، ولكن كيف ؟ لقد جاء الاستعمار ؛ فانهارت الدولة تماما، وحل الضعف، وأصبح الفراعنة تابعين بعد أن كانوا أقوياء. لقد أصبح الغرباء يملكون مصير البلاد، فهم الأقوى. إن مصير الشعب عندما يكون فى يد الغريب، فى يد المستعمر، يصبح مصيرا غامضا. فلا يأمن الإنسان ولا يستقر ؛ لأنه لا يعرف ماذا يريد المستعمر به. لهذا فالاستعمار والاحتلال وضعف الفراعنة كل هذا يعنى ظروفا وتاريخا وبيئة مليئة بالإثارة، وبالتالى يفرض معه أن تكون الشخصية أميل للشبع الحسى، منها للجوع الحسى.

وتأتى الحقائق على خلاف ذلك، فتميل الشخصية للجوع الحسى، أو على الأقل للوسط، وكأن البلاد فى استقرار. وحتى إن كان ميل الشخصية للوسط يعنى أن حجم الإثارة ليس قليلا أو كثيرا، مما يشمل معه عدم الوصول إلى الاستقرار والنظام، ولكن ميل الشخصية للوسط، بعد أن كانت تميل للشبع الحسى فى العصور الأخيرة للفراعنة - يعنى أن البيئة كانت أكثر إثارة فى آخر عهود الفراعنة منها فى العصر اليونانى.

هنا يظهر التفاعل الدينامى للسمات المختلفة، حيث يظهر الأثر القوى لسمة (التحوير - المواجهة) فمن خلال ميل الشخصية المصرية للتحوير أمكن تغيير معالم الواقع، وهو ما يظهر فى سمة (الرقة - الخشونة) كما يظهر فى سمة (الشبع - الجوع الحسى) فواقع العصر اليونانى يتلاءم مع الخشونة والشبع الحسى، ولكن الشخصية تظهر ميلا للوسط فى كلاهما، مع احتمال ميلها للجوع الحسى بدرجة محدودة. فمن خلال التحوير تغيرت صورة الواقع، وأصبح المستعمر اليونانى وعصره يشابه عهود الفراعنة، ويختلف عن آخر هذه العهود.

فأثر التحوير لم يظهر فى أخر عهود الفراعنة - برغم وجوده منذ بداية عصر الأسرات الفرعونية - ولكن يبدو أن تحوير الواقع أمر صعب، وهو مستحيل فى زمان محدود، ثم يصبح ممكنا فى زمن آخر، مع طول

العهد بالتحوير. ولكن التحوير لا يجعل من العصر اليوناني واقعا يماثل عصر الأسرات، فهو تحوير للواقع، أى تصور غير واقعي لما يحدث، ولهذا فله أثر محدود. لهذا، فمن خلال التحوير أصبح العصر اليوناني عصر استقرار تكيف فيه الإنسان المصرى مع حدود الواقع الجديد، فاستقر النظام، وقبل الشعب قواعد الحياة الجديدة، فأصبحت الحياة أقل درجة في إثارتها، عما كانت عليه في آخر عهود الفراعنة، أى في عهود الانهيار.

يشير الميل للوسط أو الميل للجوع الحسى لدى الشخصية المصرية في العصر اليوناني إلى تأثرها بالشخصية اليونانية، التي تميل للجوع الحسى. فظروف الحياة التي يعيشها الإنسان اليوناني انتقل أثرها إلى المجتمع المصرى. فمن خلال التحوير تقبل الشعب هذه الحضارة الجديدة وذلك الواقع الوافد، فأصبح وكأنه واقع الإنسان المصرى، وليس واقعا دخيلا. هنا تشابهت الشخصية المصرية مع اليونانية، وإن كانت الأخيرة تظهر ميلا للجوع الحسى أكثر من الأولى، مما يؤكد أن التحوير قد يغير من صورة الواقع مع مرور الزمن، ولكنه في النهاية تحوير جزئي.

مع مقدم الرومان إلى مصر، بدأ عصر شهد درجة كبيرة من التنوع والتمايز داخل المجتمع المصرى. فمازال هناك شخصية فرعونية امتدادا لشخصية عصور الانحطاط، وهي مازالت تميل للشبع الحسى، فهي تعبر عن الجزء الفرعوني من مصر الذى لم يحتك مباشرة بالقادمين من خارج الحدود. وهناك، أيضا، الشخصية المصرية الرومانية غير المسيحية، والتي تظهر في الأعمال غير الدينية، وهي تميل للتوسط بين الشبع والجوع الحسى؛ ولهذا فهي تعد امتدادا للشخصية المصرية اليونانية.

علينا أن نتوقف قليلا عند هذه النقطة. ففي العصر اليوناني والروماني، نجد شخصية مصرية يونانية ثم رومانية، ونجد شخصية مصرية فرعونية. وفي سمة التحوير، يسيطر الميل للتحوير على هذه الشخصيات. أما في سمة الجوع الحسى فهناك احتمالان : الأول : أن الشخصية الفرعونية مازالت تميل للشبع الحسى كما كانت في آخر عهود الفراعنة، أو أنها أصبحت تميل للجوع الحسى، مثل الشخصية المصرية الرومانية وتلك اليونانية، أو تميل للوسط. ونفرض أن الشخصية الفرعونية- أو المجتمع الفرعوني المحتفظ بالكثير من ملامحه القديمة - كان يتأثر بما يحيطه، ولكن

بمعدل أقل من المجتمع الذى تداخل مع الحضارات الجديدة. وعلى هذا فإننا نفرض أن الشخصية الفرعونية فى العصر اليونانى والرومانى حملت ملامح العصور الفرعونية الأخيرة لفترة من الزمن، ثم تغيرت وتلاءمت مع المجتمع الجديد، حتى اختفت تماما.

فى العصر الرومانى، كانت الشخصية المصرية تميل للتوسط، مما يعد امتدادا مباشرا لما وجد فى العصر اليونانى. لكن فى العصر الرومانى أيضا، ظهرت الشخصية المصرية المسيحية، وهى شخصية تميل للجوع الحسى، مما يظهر أثر الدين المسيحى الذى يعيد النظام للحياة، ويضع القوانين والقواعد. من ثم، يسود الاستقرار من جديد، ويحل الدين الجديد محل الدولة الفرعونية القوية، ومحل الديانة الفرعونية. وتؤدى المسيحية إلى قيام مجتمع جديد له نظامه وقواعده التى لا ترتبط بالمجتمع أو الدولة، قدر ارتباطها بالدين السماوى المطلق، مما يساعد على خفض أثر الاستعمار والاحتلال، وما يشمله ذلك من توتر وإثارة فى ظروف الحياة. بهذا يتأكد الميل للجوع الحسى، الذى بدأ من خلال تحوير الإنسان لواقعه، حتى جاء واقع جديد، هو واقع دينى أكثر من كونه واقعا سياسيا.

يأتى بعد ذلك العصر الإسلامى. وإذا كان الاستقرار يؤدى إلى خفض منبهات البيئة، وبالتالى إلى الجوع الحسى، فهذا ما حدث فى العصر الإسلامى، حيث ساد الدين الجديد، وسادت معه القواعد والمعايير والنظام المحدد للحياة ؛ فارتفع ميل الشخصية للجوع الحسى بدرجة كبيرة. ولكن هذا الميل للجوع الحسى هو ميل عام يميز الحضارة الإسلامية عامة، ومراكز الحكم الإسلامى خاصة. لهذا فهو يشير إلى طبيعة الحياة فى ظل الإسلام، حيث البيئة التى تميل لعدم الإثارة، وبالتالى يجتاح الشخصية ميل للجوع الحسى.

ويجئ "القرن العشرين"، فتميل الشخصية المصرية للتوسط بين الجوع والشبع الحسى. ونجد بالتالى أن البيئة تحتوى على قدر من الإثارة يلاءم ما تحتاجه الشخصية، وهو أمر واقعى على مستوى القرن العشرين، ففى سنواته الماضية نجد العديد من المواقف التى مر بها الشعب وكانت ذات درجة عالية من الإثارة ومواقف أخرى كانت ذات درجة منخفضة من الإثارة. وهذا يعنى أنه فى القرن العشرين اجتمعت أسباب الإثارة وأسباب

الكف، فهناك عوامل تجعل البيئة مستقرة وهادئة، وهناك عوامل أخرى تجعلها ثائرة مليئة بالمنبهات.

لا نستطيع أن نحكم بدقة على درجة الإثارة التى تميز البيئة المصرية خلال هذا القرن، ومع هذا نرى - فى تصورنا الخاص - أنها تميل للإثارة. وهذا الفرض من جانبنا يقوم على سرعة الأحداث التى شهدها هذا القرن. فهو ملئ بالحروب والثورات والاستعمار والتغيرات السياسية والاقتصادية. وهذه المتغيرات إن كانت تشير بالفعل إلى درجة مرتفعة من الإثارة، فهى تؤدى إلى ميل الشخصية إلى الشبع الحسى. وقد نجد هذا الميل فى بعض الفترات أو بعض الأعمال، ولكنه لا يظهر بوضوح وعمومية فى فترات لها امتدادها الزمنى. وإذا صح هذا الفرض، فإن ميل الشخصية المعاصرة للجمع بين الشبع والجوع الحسى (الوسط)، مع وجود مستوى إثارة مرتفع فى البيئة - يعنى ضعف تأثر الشخصية المصرية بمؤثرات البيئة، وأنها لا تنفعل بكل ما فى الواقع من مؤثرات. وإن صح هذا، فهو قد يكون نتيجة لتكيف الإنسان مع بيئة وواقع شديد التغير وكثير الأحداث عبر تاريخه؛ مما جعل الشخصية لا تتأثر بكل منبه مباشرة، وبالتالى ففى تعايشها مع الواقع تختبر درجة إثارة أقل مما يحدث فى الواقع، أى أن إدراك الشخصية للواقع يميل إلى خفض ما به من إثارة.

التصلب - المرونة :

تأخذ الشخصية المصرية على هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات : ٤ أو ٥
٢- فى عصر الأسرات : ١ أو ٢
٣- فى العهود الأخيرة : ٤
٤- فى العصر اليونانى : ٤
٥- فى العصر الرومانى : ٣ (فى الأعمال الدينية)
٦- فى الفن القبطى : ٦ أو ٧
٧- فى العصر الإسلامى : ٤
٨ - فى القرن العشرين : ٤

والحقيقة أن هذه السمة، من أكثر السمات التى واجهنا صعوبة حقيقية فى دراستها ؛ فسمة المرونة يمكن قياسها بسهولة على النماذج السلوكية الفعلية، ويمكن قياسها على الأفكار المصاغة لفظيا، ولكن قياسها فى الفن يواجه صعوبة. بجانب هذا، هناك فرق بين التصلب - المرونة كسمة تظهر فى السلوك والعادات، والمرونة - الدجماطيقية كسمة تظهر فى الأفكار والمعتقدات. ومع هذا، فإننا استخدمنا سمة (التصلب - المرونة) على أنها سمة عامة تجمع ما يظهر فى السلوك والعادات، مع ما يظهر فى المعتقدات والأفكار.

وعند دراسة هذه السمة في الفن، كان التركيز الأساسى على دراستها من خلال مدى مرونة أو تصلب التصورات والتكوينات الإدراكية التى تظهر فى العمل الفنى. وهذا يجعلها ممثلة لسمة المرونة - الدجماطيقية، فالتصورات والتكوينات الإدراكية هى أحد صور المعرفة وبالتالى أحد صور العقائد والأفكار.

وصعوبة دراسة هذه السمة، تكمن فى صعوبة تحديد صورة الواقع الفعلى، ثم تحديد صورة التكوين الإدراكى للفنان، والمقارنة بينهما للوصول إلى درجة السمة. والحقيقة أن هذه الصعوبة أدت إلى تعذر القياس أو عدم وضوحه ؛ ولهذا كان من الملائم مراجعة هذه السمة، أى : مراجعة القياس والملاحظة.

وبإعادة دراسة السمة في كل العصور، سنجد أن درجاتها ستصبح :

١- فى عصر ما قبل الأسرات	:٤ أو ٥
٢- فى عصر الأسرات	:١ أو ٢
٣- فى العهود الفرعونية الأخيرة	:٢ أو ٣
٤- فى العصر اليونانى	:٤
٥- فى العصر الرومانى (فى الأعمال الدينية)	:٣
٦- فى الفن القبطى	:٦ أو ٧
٧- فى العصر الإسلامى	:٣ أو ٤
٨ - فى القرن العشرين	:٤

ويلاحظ أن التغير حدث فى حذف احتمال التوسط من العصور الأخيرة. وبإعادة دراسة العصور الأخيرة، سنجد أنها تماثل عصور الأسرات

مع احتمال ملحوظ لانخفاض درجة التصلب. وعدا هذا لانجد اختلافا آخر فى الدرجات عدا فى العصر الإسلامى، حيث أضيف احتمال ميل الشخصية للتصلب، وهذا الاحتمال ظاهر. ففى الأعمال الإسلامية هناك ميل للتمسك بتصور إدراكى، يميل للمنظور الأمامى، وهذا التمسك يبدو مختفيا فى معظم الأحيان، ولكن بالتدقيق سنلاحظ وجود تميز خاص للفن الإسلامى من حيث المنظور، ثم بالملاحظة المتأنية سنجد أن هذا التميز يظهر فى المنظور الجانبى، حيث يبدو - غالبا - منظورا جانبيا غير تام، أو منظورا جانبيا يحافظ على ميل - ولو محدود - تجاه المنظور الأمامى.

وعلى هذا، سوف ندرس دلالة التطور لهذه السمة من خلال النتائج المصححة، والتى لم تختلف عن النتائج الأولى إلا فى حدود ضيقة.

ونبدأ من بدايات العصر الفرعونى، حيث عصر ما قبل الأسرات، فنجد ميلا للتوسط أو ميلا للمرونة. ويشير هذا الميل لعدم وجود قوالب فكرية محددة سلفا تؤثر فى إدراك الشخص للواقع، وأن القوالب الموجودة هى قوالب متلائمة مع الموقف وعناصره. فلايوجد ميل للتصلب أو المرونة، ولكن هناك احتمالا لميل للمرونة، مما يعنى أن الفنان لا يستخدم هذه القوالب التى تنتج من الواقع وتلائم الموقف وعناصره، بكل الدقة، بل يميل للخروج عليها أحيانا.

وبعد قيام الدولة الفرعونية، تتغير السمة تماما، فتميل بوضوح إلى التصلب، حيث يظهر التزام الفنان الشديد بقوالب إدراكية محددة تملى عليه تصور عناصر العمل بأسلوب دون الآخر. وهنا تظهر الحضارة والدين والنظام الاجتماعى، فهم مصادر القوالب الفكرية، وبدونهم لاتوجد مصادر للقوالب الفكرية. ولكن هذه العناصر تشترط دائما التصلب، فالتصلب أو المرونة هى سمة توجد بقدر ما فى كل حضارة أو فكر. وفى الدولة الفرعونية نجد الحضارة ذات القوالب المحددة المتصلبة، وهو ما يظهر صرامة الحضارة الفرعونية، فهى حضارة التقاليد والقواعد الصارمة والتى لاتسمح بالخروج عنها. وهذه الصرامة تدعو للتصلب. فلكى يحافظ الإنسان على قوالب فكرية ومعتقدات ثابتة، يكون عليه أن ينظر للواقع ومتغيراته بأسلوب متصلب ولا يرى إلا ما يلائمه، أى ما يلائم الأفكار والمعتقدات المفروضة عليه.وفى نهاية عهود الفراعنة، نجد ميلا للتصلب، ولكن بدرجة

أقل، أو غالبا ما يكون بدرجة أقل، فى حين أن نهاية عهد الفراعنة قد شهد تغيرا ليس بالقليل، فهو انهيار دولة وحضارة كاملة، وتفككها وضعفها، وكان المتوقع أن تتغير السمة بدرجة أكبر من هذا، ولكنها سمة التصلب، والتى تعنى تصلب رؤية الفرد، وتعنى أنه لا يستطيع تغيير رؤيته مع تغير الواقع. ولذلك فإنها سمة لا تقبل التغير السريع، فهى نمط فكرى وأسلوب معرفى يحتاج إلى الكثير من الوقت لكى يتغير.

وبعد نهاية عصر الفراعنة، جاء اليونانيون إلى مصر بحضارة جديدة. ونفرض أن الشخصية اليونانية الأصلية تميل إما للوسط أو للمرونة، وهو ما يتضح من عدم سيادة رؤية أو تصور إدراكى محدد فى الفن اليونانى. وفى مصر تظهر الشخصية المصرية ذات التأثيرات اليونانية ميلا للتوسط على هذه السمة، وهو مؤشر لتأثرها المباشر بالحضارة اليونانية. فى حين ظل الفن الفرعونى الممتد من آخر العهود الفرعونية، وبالتالى ظلت الشخصية الفرعونية تميل للتصلب. وهنا يتقابل الطرفان، أو يتقابل الأصلى مع الوافد، ولاتستطيع الحضارة الوافدة أن تغير المجتمع وشخصيته تماما، ولكن غالبا مايتقابلان فى منتصف الطريق. ومنتصف الطريق هو منتصف الدرجة أو منتصف المجتمع. فنصف المجتمع – أو جزء منه – تأثر بالحضارة اليونانية، وجزء آخر لم يتأثر، وإن كان سيظهر عليه التأثر مع مرور الزمن. والجزء الذى تأثر لم يصبح يونانيا تماما، ولكنه وصل إلى نقطة وسط (تقريبا) بين الفرعونية واليونانية.

وفى العصر الرومانى، لايتاح لنا دراسة هذه السمة فى الأعمال غير الدينية، فمعظمها صور جنائزية تتكون من عنصر واحد، مما لايتيح دراسة مدى المرونة أو التصلب فى التصور الإدراكى. ومع هذا نفرض أن الجانب غير المسيحى من الشخصية المصرية الرومانية يظل كما كان فى العصر اليونانى. أما الجانب المسيحى، أى الشخصية المصرية الرومانية المسيحية، فتظهر اختلافا جديدا، فهى تميل للتصلب، وهى بذلك تقترب من الشخصية الفرعونية على امتداد عصورها المختلفة. ولكن، لماذا الميل للتصلب ؟ إنه نتيجة مباشرة للدين الجديد، فمع الدين يظهر قالب فكرى محدد يسود فى فكر كل المتدينين، وهو أمر منطقى، فالدين هو بناء فكرى محدد ومطلق، والإيمان به يقلل من مرونة العقل ؛ لأنه لا يستطيع أن يخرج عن هذا البناء.

وهى حقيقة – أو أمر منطقى – خاصة فى ذلك الزمان. فمع بداية الدين، يجد المؤمنون فكرا محددا واضحا، فيتمسكون به – بحرفيته – ولا يتاح لهم أن يستوعبوا كل مابه من معان للحد الذى يسمح لهم بالتفكير المرن دون التشكك فى الفكر الدينى. وأيا كان سبب الربط بين الدين والميل للتصلب، فهو سبب ينبع من الواقع وظروفه وطبيعة الفكر السائد فى المجتمع، وفى الكنيسة، ولدى رجال الدين.

وهكذا، فمع دخول المسيحية تظهر القواعد الفكرية مرة أخرى، وتعطى نفس الأثر الذى كان للديانة والدولة الفرعونية، وهو الميل للتصلب، ولكن بدرجة محددة عما يظهر لدى الفراعنة. ولكن فى العصر الرومانى، ومع وجود المسيحية والإيمان، يظهر الفن القبطى معبرا عن الشخصية المصرية الشعبية، حيث نجد أن هذه الشخصية تميل بوضوح شديد للمرونة.

إن تلك الشخصية الشعبية تختلف عن المجتمع والحضارة الرسمية؛ فالدين كما يوجد فى المجتمع – وكما تقدمه الكنيسة ورجال الدين – يحتاج إلى درجة من التصلب، وهو مايحدث بالفعل على المستوى الحضارى عامة. ولكن فى داخل المجتمع – حيث القاعدة العريضة – تسود قوانين أخرى. ففى الطبقة الشعبية لانجد احتجاجا على المجتمع والدولة وفكر الكنيسة، وفى نفس الوقت، نجد فى هذه الطبقة أنها تختلف عما يميز الحضارة. وهى حقيقة تبدو غريبة ؛ لأنها تشير إلى درجة عالية من الانفصال بين الطبقات الرسمية أو الوسطى أو الشكل الحضارى السائد، وبين قاع المجتمع وقاعدته الأساسية. ففى هذه القاعدة، نجد أن الشعب يؤمن بالمسيحية، ويتخذها دينا له، ويتقبل فكر الكنيسة فلا يثور عليه، ولكنه يتخذ لنفسه مايشاء من فكر وأسلوب معرفى، وهو ما يؤكد أن الشخصية الشعبية يمكن أن تصمد فى وجه تقاليد المجتمع ونظمه، ودون أن تثور أو تطلب التغيير، أو حتى تحاول أن تتغير، تحتفظ لنفسها بشخصيتها وطباعها، دون أن تتأثر بنظام المجتمع وقوالبه. ويبدو أنها لاتواجه المجتمع بشخصيتها بأسلوب يدفعه إلى محاولة تغيير هذه الشخصية، أو ربما أنها (أى الشخصية الشعبية) تظهر بشكل مختلف عن المجتمع، ولكن المجتمع لا يحاول استقطابها أو تغييرها. وتؤكد هذه الحقيقة أن الدين يؤثر على جزء من المجتمع، وهو الطبقة الوسطى، أو لنسمه المجتمع الرسمى، ولكن أثر الدين على الطبقة الشعبية يبدو محدودا للغاية.

وفى العصر الإسلامى، يأتى الدين الجديد ليجعل الشخصية تميل للوسط او للتصلب، وهو يتفق - غالبا - فى اتجاه تأثيره مع أثر المسيحية. وتتأكد هذه الحقيقة من ملاحظة تبدو طريفة، فالتصلب وجد مع الفرعونية والمسيحية والإسلامية، ولكنه فى الفرعونية كان تصلب المنظور الجانبى للإنسان، أما فى المسيحية والإسلام فكان تصلب المنظور الأمامى للإنسان. ففى الأعمال المسيحية والإسلامية نجد - غالبا - المنظور أماميا أو شبه جانبى، وهو لا يصل إلى المنظور الجانبى التام، وإن كانت درجة التصلب فى المنظور فى الأعمال المسيحية أكثر من درجة التصلب فى الأعمال الإسلامية. ويشير ذلك إلى أن العصر الإسلامى قد حمل عبر قرونه الممتدة تنويعات فى القوالب الفكرية السائدة، أى حمل بعض المرونة فى القوالب الفكرية عبر الزمان والمكان.

ومن خلال القوالب الفكرية (الدينية) التى تميل للتصلب، والفكر الحديث، والنقل الحضارى والبعثات إلى الغرب - تكون فى النهاية ميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى الوسط.

الاغتراب - الانخراط :

تظهر فى العصور المتتالية الدرجات التالية :

١- فى العصر الفرعونى	:٨ وربما ٦
٢- فى العصر اليونانى	:٥ أو ٦
٣- فى العصر الرومانى	:٥ أو ٦
٤- فى الفن القبطى	:٢
٥- فى العصر الإسلامى	:٥ أو ٦
٦- فى القرن العشرين (متوسط عام)	:٣
٧- فى القرن العشرين (حتى عام ١٩٥٠)	:٤ أو ٥
٨ - فى القرن العشرين (حتى ١٩٦)	:٣ أو ٤
٩- فى القرن العشرين (حتى ١٩٧٠)	:٣
١٠- فى القرن العشرين (حتى ١٩٨٦)	:٢

إن سمة (الاغتراب - الانخراط) تظهر العلاقة بين فكر الفنان وفكر المجتمع، أو فكر المثقفين وفكر الغالبية العظمى من المجتمع. ولا نستطيع

قياس هذه السمة بأسلوب فعلى، فالقياس الحقيقى لها لا يتم إلا من خلال مقارنة فكرة الفنان بالأفكار السائدة فى المجتمع، أو بشكل أكثر دقة : من خلال مقارنة مايريد الفنان أن يعبر عنه، وما يراه ويستنتجه المشاهد، ولكننا لا نسأل الفنان أو المشاهد ؛ ولهذا نقيس الفكرة نفسها، فهل هى فكرة مباشرة تعبر عن المجتمع ومعقتداته ؟ وهل يمكن فهمها ؟ وهل يحمل العمل الفنى فكرة أو رسالة تمكن من تواصل الفنان مع مجتمعه، أم لا ؟

وفى العصر الفرعونى، توصلنا إلى درجة للسمة تصل إلى أقصى حد من الانخراط، ثم افترضنا احتمال أنها أقل من ذلك نظرا لأن الفنان قد يعايش أفكارا مغتربة عن المجتمع ولكن لا يعبر عنها. وفى التراث الفرعونى، لا نجد نماذج مغتربة، أو نماذج تدل على وجود عمل له فكرة لاتنخرط فى فكر المجتمع وتصوراته. ويمكن أن نعتبر هذه الحالة مشيرة إلى أقصى درجة من الانخراط أو بدرجة أقل.

والمهم هو مدى الانخراط فى التراث الفنى عبر العصور. ويلاحظ أن الشخصية المصرية تميل للانخراط فى العصر الفرعونى واليونانى والرومانى. توضح النتائج أن درجة الانخراط فى العصر الفرعونى أكبر من درجة الانخراط فى العصر اليونانى والرومانى. وقد يكون هذا صحيحا- فى حدود معينة - فلقد جاءت الحضارة اليونانية والرومانية بمعتقدات جديدة ؛ ولذلك فإن تقديم الفن لهذه المعتقدات قد لا يحقق التواصل الكامل مع الشعب، لا لأن الأسلوب يميل للاغتراب، بقدر ما هو بسبب أن المعتقد نفسه جديد، فهو جزء من حضارة وافدة.

المهم، إذن، أن نبحث عن الاغتراب. والاغتراب هو كل فكرة لا تتفق مع أفكار المجتمع، وهو أيضا كل سلوك لا يلائم مفاهيم المجتمع وتوقعاته. فالفنان الذى يرى، مثلا، أن الحيوان ما هو إلا إنسان متخف، ويرسمه على هذا الأساس، وينادى بفكرته - سيعانى من الاغتراب ؛ لأن أفكاره غريبة عن المجتمع، ولا يمكن أن يحدث تواصل جيد بين أفكاره وفكر المجتمع.

إن الاغتراب قد يظهر فى الفكرة أو فى الأسلوب، أو فى كلاهما معا. فقد يقدم الإنسان فكرة غريبة غير مفهومة، لا تتلاءم إطلاقا مع فكر المجتمع. أو قد يعرض لفكرة عادية، تلائم فكر المجتمع، ولكن بأسلوب

يحولها إلى فكرة غريبة، فلا يفهمها الآخرون، وبالتالى لا يتحقق التواصل. وقد يحدث الاغتراب فى الفكرة والأسلوب معا.

وفى دراسة الفن، يصعب دراسة الاغتراب فى الفكرة ؛ لأننا لا نستطيع أن نصل إلى معلومات دقيقة عن فكر الفنان، وفكر المجتمع المعاصر له. ولذلك فيمكن دراسة الاغتراب فى الأسلوب، فأى عمل فنى له فكرة، ويمكن أن نحدد ونعرف مدى وضوح الفكرة، أو مدى وضوح الأسلوب، فهل يعرض الفنان لفكرته بشكل مباشر، ويحدد عناصرها ومعناها بعناصر مستمدة مباشرة من المجتمع والواقع ؟.. وهكذا، من خلال هذه التساؤلات نستطيع أن نقترب من سمة (الاغتراب - الانخراط).

وفى تراث الفن المصرى - الفرعونى واليونانى والرومانى والإسلامى - نواجه أفكارا واضحة، وسر وضوحها أن أسلوب الفنان مباشر، ويميل للانخراط، فهو يقدم عناصره وأفكاره من خلال عناصر الواقع والمجتمع. حتى فى الموضوعات الدينية - وهى أكثر الموضوعات التى تلائم الاغتراب - نجد أن الفنان يميل لأسلوب يعبر عن الانخراط بوضوح. فمثلا : عند رسم الملاك، يمكن أن يقدم الفنان فكرته بأسلوب اغترابى. فالفكرة الروحانية غير المادية، يكون أن يكن لها أى شكل - واقعى أو غير واقعى - ويمكن أن تقدم فى شكل لا يستطيع أن يتعرف عليه أحد. فشكل الملاك ما هو إلا فرض، فلا يعرفه أحد، ويمكن للفنان أن يفرض ما يشاء. ولكن الفنان يحاول دائما تقريب الفكرة، فالملاك يوجد فى السماء، وهو شخص، أى هو إنسان له جناحان، وكأنه إنسان يستطيع الطيران. وهكذا تقدم الفكرة الروحانية غير المحددة بأسلوب محدد، يمكن لأى شخص أن يتعرف عليه بسهولة. ومع مرور الوقت، توضع رموز واقعية مباشرة لكل المعانى أو الأشياء الغيبية أو الروحانية، بحيث يصبح عالم ماوراء الطبيعة - وهو العالم الذى يلائم الاغتراب - عالما واقعيا طبيعيا يظهر درجة واضحة من الانخراط.

وهكذا، نفرض أن الشخصية المصرية تميل للانخراط عبر عصورها، بدءا من العصر الفرعونى، حتى الإسلامى، ولا نعتقد أن هناك فروقا جوهرية لها علاقة بالشخصية المصرية، ولكن الفروق ترجع - غالبا

– لمصدر الفكرة، فكل فكرة وافدة تكون غريبة حتى يعرفها الشعب، فتصبح فكرة عادية.

ولكن في وسط هذه العصور – التى تظهر ميلا واضحا للانخراط – تظهر الشخصية القبطية بميل واضح للاغتراب، كيف ؟ لقد تجانس المجتمع مع الحضارات الوافدة وحضارته الأصلية، ولقد حدد أفكاره ومعتقداته، واتفق على الرموز والمصطلحات ؛ فأصبح مجتمعا يتميز بالانخراط، مجتمعا لا يفسح المجال للأفكار المغتربة.

ولكن، هل استطاع الإنسان الشعبى أن يتكيف مع الأفكار الأصلية والوافدة ؟ هل استطاع أن يحدد المعانى والرموز ؟ لا يبدو ذلك، بل يبدو أن الأفكار تراكمت فى ذهن الشخصية الشعبية، فتراكم الفكر الفرعونى واليونانى والرومانى والمسيحى، وتداخلت المعانى، فأصبحت الأفكار غير واضحة. ويبدو أن الأفكار تراكمت دون أن تنقى أو دون أن تعدل، ودون أن توضع فى قالب فكرى عام ومحدد، وكانت النتيجة : فكرة أو إطارا فكريا عاما يشمل العديد من الأفكار غير المتجانسة، وغير المحددة، وغير المتلائمة. ولهذا جاءت الأفكار مغتربة، لا نستطيع تحديد فكرتها الأساسية، ولا نعرف إذا كان الفنان يعرف فكرتها، وهل يستطيع تحديد الفكرة بوضوح ؟ أم لا ؟ ولكن الظاهر أن التراكم الحضارى أدى إلى فكر مشوش لم يستطع الإنسان الشعبى أن يستوعبه وينقيه ويناقشه ؛ فتداخلت الغيبيات، واختلط عالم الآلهة بالسحر، بالأساطير، بالمفاهيم المسيحية، واغتربت الشخصية المصرية الشعبية (القبطية).

وقد كانت الحضارة، والمجتمع الرسمى، والطبقة الوسطى، والمثقفة، تعبر عن ميل واضح تجاه الانخراط، ولكن هذا الميل توقف عند بداية القرن العشرين. ومنذ بداية القرن يمكن أن يبدأ المنحنى الهابط فى اتجاه الاغتراب، خاصة فيما بعد عام ١٩٥٠. ولا نستطيع أن نركز على تحديد السنوات بدقة؛ نظرا لعدم توفر عينات كبيرة، ولتداخل الأعمال، مما يعطى درجات مختلفة لنفس السمة فى كل فترة زمنية. ولكن، يظهر بشكل عام وجود ميل للاغتراب يظهر فى أوضح صورة فى اللحظة الراهنة. وهنا، فإن الاغتراب يحدث، لا فى الطبقة الشعبية، بل فى الطبقة الوسطى، وبين المثقفين، أى فى الحضارة الرسمية.

وأهم ما يلاحظ : أن هذا الاتجاه التاريخي من الانخراط إلى الاغتراب هو اتجاه عالمي ؛ فقد حدث في الفن والحضارة في كل أرجاء العالم قاطبة. وقد يكون ذلك نتيجة انتشار مدرسة فنية، أو موضة فنية. وحتى إن كان كذلك، فإن هذا يتضمن ميل الفنان إلى هذه المدرسة، وإعجابه بها. فالانتقال من الانخراط إلى الاغتراب انتقال أكاديمي، ونظرى، فى الفن، كما هو انتقال فى الصنعة. وبالرغم من هذا، فإن هذا التحول يعد ظاهرة نفسية هامة على مستوى العالم ؛ فهو يعبر عن الفنان والمثقف الذى اغترب فى عالم الماديات التكنولوجية، عالم الصناعة والعمل والمال، فأصبح المثقف يقف وحيدا بفكره ورسالته.. وهكذا انتقل الفن من الشوارع والمعابد والمنازل، إلى اللوحات والجدران والمعارض، وبعد أن كان الفن صوتا من أصوات المجتمع، وأحد نبضات قلبه، أصبح الفن صوت الخاصة من المثقفين، ونبضا معزولا عن المجتمع، والمجتمع معزول عنه. فعندما ابتعد فكر الفنان عن فكر المجتمع ودوافعه، وابتعد هذا المجتمع عنه، لجأ إلى مزيد من الاغتراب، فلم تعد الفكرة مغتربة، بل الأسلوب، أيضا، والمدرسة الفنية.

السلاسة - الوسوسة :

تأخذ الشخصية المصرية الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات	: ٣ أو ٤
٢- مع بداية عصر الأسرات	: ٥
٣- فى عصر الأسرات	: ٧
٤- فى آخر عهود الفراعنة	: ٦
٥- فى العصر اليونانى	: ٤
٦- فى العصر الرومانى	: ٥ أو ٦
٧- فى الفن القبطى	: ٢
٨ - فى العصر الإسلامى	: ٢
٩- فى القرن العشرين	: ٥

قبل بداية عصر الفراعنة، وقيام الدولة الفرعونية، تظهر الشخصية المصرية ميلا للتوسط بين السلاسة والوسوسة، أو ميلا تجاه السلاسة. وقد فرضنا وجود ميل تجاه السلاسة، وهذا الفرض يمكن أن نجد عليه دليلا واضحا فى

الأعمال الفنيــة، لمـا قبـل عصـر الأسـرات، ولكـن هـذا الدليـل محـدود، وهـو محدود بعدد الأعمال المتاحةعن هذه الفترة. وقد وجدنـا أن موضوعـات هـذه الأعمال (الصيد) تتلاءم مع السلاسة، والأسلوب يظهر ميلا للسلاسة، وبالتالى نصل إلى درجة متوسطة. ويتأكد فرض ميل الشخصية تجاه السلاسـة مـن خلال النمط البدائى سواء، فى الرسم أو فى أى جـانب سلوكى آخـر. فـالنمط البدائى يتميز عامة بالسلاسة ؛ لأنه نمط ما قبل النظام، أى نمط المجتمع قبـل أن تكتمل ملامحه كمجتمع.

ومـع قيام الدولـة الفرعونيـة، ومنـذ بدايتهـا، تتغير سـمة الشـخصية المصرية، لتتجه نحو الوسوسة. ومع تبلور الدولة الفرعونية، وقيام حضارتها المتميزة، يظهر ميل شديد تجاه الوسوسة، ويعبر هذا الميل عن طبيعة الدولـة الفرعونية وتكوينها ؛ فهى حضارة النظـام والقواعد والطقـوس. ويعنـى ذلـك أيضا أنها حضاة تتميز بجـانب روتينـى واضـح، فـالروتين هـو النظـام، وهـو المبالغة فى اتباع النظام، وأيضا المبالغة فى وضـع النظم بأسـلوب لا يتـلاءم مع الموقف، فنجد فى موقف يحتاج لقدر ضئيـل مـن النظـام أن السـلوك يتبـع قدرا كبيرا من النظام. وتضيف هذه السمة بعدا جديدا لشخصية الفرعونى، أو توضح هـذه الشـخصية أكثر. فـالمجتمع الفرعونـى مجتمـع صـارم : مجتمـع النظام والتقاليد والطقوس.

ولكن هذا المجتمع يتعرض لفترة انهيار ؛ فتضعف الدولة، والملـوك، ويتفكك النظام السياسى والاجتماعى، وتتجه الدولة نحو النهاية. وفى العصور الفرعونية الأخيرة – وهى عصور الانحطاط – نجد أن الشـخصية المصريـة مازالت تميل بوضـوح تجـاه الوسوسـة، وتتفق هـذه النتيجـة مـع نتيجـة سـمة (التصلب – المرونـة) فضعـف الدولـة الفرعونيـة قد أدى إلـى خفض درجـة الميل للتصلـب، ولكـن فـى مـدى محـدود للغايـة. وهكـذا فـإن ضعـف الدولـة الفرعونية يؤدى إلى خفض درجة الوسوسة درجة واحدة. ويوضح هذا مدى سيطرة السمة من خلال عنصر الخبرة والممارسة والزمن، فبعد مرور قرون طويلة على ممارسة المصرى لسلوك يميل للوسوسة، أصبح مـن الصـعب أن تتغير السمة، وأيضـا فـإن مجتمعـا يتسم بالنظـام والقواعد والصرامــة مـن الصعب أن يغير سلوكه وسماته حتى مع تغير الواقع.

وعندما يأتى اليونانيون إلى مصر، يظهر فى الفن المصرى اليونانى أن الشخصية المصرية اليونانية الجديدة تميل للجمع بين السلاسة والوسوسة، أى تميل للوسط. ولكن، كيف تغيرت سمة المصرى حتى وصلت إلى الدرجة المتوسطة ؟ والجواب يظهر فى امتداد الفن الفرعونى، الذى ظل مستمرا خلال العصر اليونانى والرومانى. ففى هذا الفن، نجد أدلة واضحة على استمرار الفنان الفرعونى، وبالتالى استمرار الشخصية المصرية فى الميل تجاه الوسوسة، بقدر يساوى ما ظهر فى آخر عهود الفراعنة. فالشخصية ما زالت موجودة، وما زالت تحافظ على سماتها، برغم تغير الظروف والواقع تغيرا شبه كامل. أما الشخصية المصرية اليونانية، فهى تلك الشخصية أو المجتمع، أو المكان الذى عاش فيه اليونانيون، فهى الشخصية المصرية التى عايشت اليونانيين واختلطت بهم، وهى الشخصية اليونانية التى عاشت فى مصر، وهى تمثل مجتمعا جديدا يحاول أن يحل مكان المجتمع الأصلى، ومع مرور الوقت يزيد أثره وتأثيره، وتتسع رقعة امتداده.

ولكن، قبل أن يكون للشخصية المصرية اليونانية أثر واضح، وقبل أن تصبح ممثلة للمجتمع المصرى قاطبة، تدخل المسيحية مصر – بعد مقدم الرومان – وتتكون شخصية مصرية رومانية. ومع المسيحية، تأتى النظم والقواعد والطقوس لتؤكد من جديد على الميل للوسوسة تلك النزعة الفرعونية، التى لم تمت بعد. وهكذا يظهر الميل للوسوسة من جديد، ويصبح له قوة وسيطرة وسيادة ؛ لأنه يمثل نزعة أصلية سائدة فى المجتمع، أضيف لها عامل جديد هو الدين المسيحى، ولكن لا تصل السمة إلى مستواها فى العصر الفرعونى، فمع الدين الجديد (المسيحية) تظهر النزعة إلى الوسوسة وتتأكد، ولكن المسيحية وما تعنيه من نظام وطقوس لا تصل إلى الشدة التى يصل لها النظام الفرعونى بجوانبه السياسية والاجتماعية والدينية.

ولكن فى قلب هذا الميل الواضح للوسوسة، تظهر الشخصية الشعبية المصرية (القبطية) بملامح جديدة ومختلفة. فهذه الشخصية تظهر ميلا واضحا تجاه السلاسة، وهى بهذا تضيف دليلا جديدا للأدلة السابقة، على أنها (أى الشخصية الشعبية) تمثل نمطا خاصا يختلف اختلافا واضحا عن صورة المجتمع والحضارة والطبقة الوسطى، أو المجتمع الرسمى. ولكن، كيف؟

كيف استطاعت الشخصية القبطية أن تظهر هذا الميل إلى السلاسة ؟ ومن أين لها بهذا الميل ؟ ففى كل العصور السابقة وجدنا نزعة تتأرجح بين الوسوسة والوسط، وفى العصر الرومانى - الذى تنتمى له الشخصية القبطية - نجد نزعة إلى الوسوسة، فمن أين لهذه الشخصية بهذا الميل ؟ لا يوجد مصدر غير مصدر واحد يقبع فى أعماق التاريخ، وهو : الشخصية المصرية لعصر ما قبل الأسرات مما يعنى أن السلاسة يمكن أن تكون سمة للتكوين الشعبى، وإن اختلف ذلك مع النظام السائد.

ومع الإسلام، قامت حضارة إسلامية، وأمة إسلامية، جمعت العديد من سكان آسيا وأفريقيا وغيرهم. وكانت فى قلبها حضارة عربية. وانتمت مصر إلى هذه الحضارة، وكانت جزءا منها، وأحيانا قلبها، وهنا تظهر الشخصية الإسلامية ميلا واضحا تجاه السلاسة، وهو ميل يسترعى الانتباه حقا. فقد وجدنا أن تأثير الدين على السمات السابقة متشابه - سواء كان المسيحية أو الإسلام - ووجدنا أنه فى معظم الأحيان يتفق أثر الدين مع أثر الحضارة الفرعونية - الديانة والدولة - ثم وجدنا أن الحضارة المصرية تميل عبر تاريخها إلى الوسوسة أوعلى الأقل إلى مستوى متوسط بين السلاسة والوسوسة، عدا ما يظهر فى الشخصية الشعبية.

إن هذا التكوين يعطى انطباعا أن هذا الميل للسلاسة - والذى يميز الحضارة الرسمية الإسلامية - ليس مصريا، ولا يتطابق مع أثر الدين تماما. وإذا صح هذا، فعن أى شئ يعبر هذا الميل ؟ الحقيقة : أن مصدره لا يتحدد من خلال نتائج البحث الحالى، ويحتاج إلى بحوث أخرى. ولكن هناك فرضا، يبدو مقبولا، وهو أن الميل للسلاسة هو طابع عربى ؛ ولذا جاء مع العربى ولون الحضارة الإسلامية.

وإن صح الفرض السابق، فإن الميل للسلاسة يعبر عن الشخصية العربية، وربما يكون ناتجا لحياة البدو والصحراء، وهى حياة بلا استقرار، وكلما قل الاستقرار قلت الحاجة إلى النظام، فالحياة متغيرة. فالنظام لا يعيش فى ظل التغير السريع للمجتمع، فمع هذا التغير نحتاج إلى نظام جديد كل فترة صغيرة. وربما تتلاءم السلاسة أيضا مع التجارة والرعى، وهى الوظائف الأساسية لأهل البادية.

من هذا نفرض أن الشخصية المصرية الإسلامية - ذات الأصل المصرى الخالص - لا تتميز بالسلاسة، بل الوسوسة، ولكننا لم نستطع تحديد هذه الشخصية ودراستها نظرا للتداخل الشديد بين الحضارات الإسلامية العربية، وبالتالى بين التراث الفني الإسلامي. ولهذا نفرض أن الحضارة المصرية الإسلامية تميل للوسوسة، كامتداد للحضارة المصرية منذ فجر التاريخ. وربما نجد السلاسة فى المستوى الشعبى، وهو احتمال كبير.

وتتأكد هذه النظرة عندما نصل إلى فن القرن العشرين، حيث نكون بصدد دراسة الحضارة المصرية، ونجد ميلا محدودا تجاه الوسوسة. وبالرغم من أنه ميل محدود إلا أنه يشير إلى استمرارية الوسوسة كسمة أصلية فى المجتمع المصرى نشأت مع قيام الدولة الفرعونية، وظلت طيلة خمسة آلاف عام. أما انخفاض درجة الوسوسة، فهو يشير إلى ارتفاع درجة التنوع والاختلاف داخل المجتمع، أو اتساع مدى الفروق الفردية، وهو ما يظهر فى كل السمات تقريبا، فنجد فى العصور الأربعة الأولى أن الفروق بين الأعمال الفنية محدودة، أما فى القرن العشرين فنجد أن مدى الفروق متسع.

العملية - الجمالية :

تأخذ هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات لايتاح قياسها.

٢- فى عصر الأسرات الفرعونية حتى نهايتها	:٣
٣- فى العصر اليونانى	:٤
٤- فى العصر الرومانى	:٤ أو ٥
٥- فى الشخصية القبطية	:٢
٦- فى العصر الإسلامى	:٦
٧- فى القرن العشرين	:٤

لم نستطع قياس هذه السمة فى عصر ما قبل الأسرات، فعدد الأعمال الفنية المتاحة قليل. ومع هذا فهو يشير عامة إلى نفس درجة السمة فى العصور الفرعونية التالية، حيث نجد فى عصر ما قبل الأسرات الجذور الأولى لأسلوب تصميم الملابس. وتشير درجة الشخصية الفرعونية إلى وجود ميل تجاه العملية. وهذه الدرجة تعنى أن الفرعونى لم يكن يهتم بالملابس الجميلة

والفخمة بدرجة مبالغ فيها. فملابس الملك تتميز بالفخامة، وهذا أمر طبيعى، فالسلوك هنا (الملابس) يلائم الموقف (الملك). ولكن الغالبية العظمى - حتى من الأسرة المالكة - ترتدى ملابس بسيطة وعملية، دون أى تجاهل للمسة الجمالية. وتعنى هذه السمة أن الفرعونى كان يهتم بالعمل والحركة، ولذا فإن ملابسه تساعد على الحركة، حتى ملابس الملوك لم تكن مبالغا فيها بدرجة تعوق الحركة، أو تجعلها غير عملية، كما نجد - مثلا - فى ملابس ملوك أوروبا فى القرون الوسطى. فالفرعونى قد عدل من تصميم الملابس البدائية، وجعل منها تكوينا رقيقا جميلا، كما يلاحظ أن الفرعونى لا يرتدى العديد من الملابس، بل يرتدى غالبا أبسط ما يمكن، وقد تكون ملابسه مكونة من قطعة واحدة.

وفى العصر اليونانى، جاء اليونانيون بملابسهم، وهى تختلف وتتشابه مع ملابس الفراعنة، فهى تتشابه فى بساطتها وعدم المبالغة فى تصميمها، ولكنها ليست عملية بنفس الدرجة، فهى ملابس فضفاضة غالبا، لا تساعد تماما على الحركة. وفى هذه السمة حدث أول تقابل ولقاء بين الحضارة الفرعونية واليونانية، هى أول سمة تسجل درجة تشابه عالية بين الحضارتين. وربما يرجع ذلك إلى أنها كانت سمة سائدة فى ذلك الزمان بغض النظر عن المكان، وهو فرض صحيح إلى حد كبير. ففى ذلك العصر لا نجد نماذج جمالية للملابس، تفقد كل قيمة عملية. وربما كانت ملابس ذلك العصر بالنسبة لأهله ملابس جمالية أكثر منها عملية، ولكنها بالنسبة للملاحظ فى القرن العشرين ملابس بسيطة، غير مبالغ فى جمالياتها.

ثم يأتى العصر الرومانى، فلا يضيف جديد، فملابس الرومان تشابه ملابس اليونانيين. ولكن يظهر ميل ضمنى تجاه الجمالية، والملابس المعقدة. ويتضح هذا الميل فى ملابس القديسين والرهبان - فمع دخول المسيحية اتخذ رجال الدين لأنفسهم ملابس خاصة بهم، وكانت فى حقيقتها تميل للجمالية، ولم يقصد منها أن تكون عملية.

وفى العصر الرومانى، تكشف الشخصية القبطية عن ميل واضح تجاه العملية، وهو ميل طبيعى يتلاءم مع شخصيتها الشعبية. فالشخص الشعبى لا يهتم بمظهره وجماله والمبالغة فى تكوين الملابس وتصميمها، بل يركز أساسا على استخدام ملابس عملية تساعده على العمل ؛ ولذلك فهو

يصمم الملابس فى ضوء الاحتياج تماما، فلا يوجد مبرر لتصميمات لا تفيد لمجرد الشكل.

وفى العصر الإسلامى، نجد ميلا واضحا تجاه الجمالية، وهو يظهر فى ملابس الحكام والسلاطين والوزراء والموظفين والحرس، ويتغلب الشكل الجمالى على الفائدة العملية. ويتسق هذا مع ما وجد من ميل للجمالية يواكب المسيحية. وفى القرن العشرين، تعود الشخصية المصرية مرة أخرى إلى الوسط : إلى ما كانت عليه فى عصر الفراعنة واليونانيين والرومان.

ونفرض أن التطور النفسى لسمة (العملية – الجمالية) له بعد عالمى، ففى جميع الحضارات إذا بدأنا بالمرحلة البدائية، سنجد ملابسا تميل للعملية، ثم مع التقدم ترتفع الدرجة تجاه التوسط. حتى نصل إلى القرون الوسطى – إلى عالم الملوك والسلاطين ورجال الدين – فنجد تركيزا شديدا على الجانب الجمالى، بدرجة تظهر فى استخدام ملابس معقدة التصميم، تكاد أحيانا تعرقل الحركة. ثم إذا أتينا إلى القرن العشرين، فسنجد فى نصفه الأخير ميلا واضحا تجاه العملية ونبذ التعقيدات الجمالية.

وربما تكون هذه العلاقة التطورية ذات سيادة عالمية، حيث نبدأ بالاتجاه إلى العملية، ثم ترتفع الدرجة تجاه الجمالية، ثم تنخفض تجاه العملية، مكملة بذلك دورة كاملة. وهو ما نجده فعلا فى الشخصية المصرية : وكأن الحياة بدأت بالعمل، ثم وجد الإنسان أنه قادر على خلق تكوينات جمالية، كما أنه قادر على بناء الدول والإمبراطوريات. وفى اندفاع تجاه العظمة، مال الإنسان تجاه الجمالية، ولكنه سرعان ما أحس بالمشكلات التى يواجهها أو التى سيواجهها. وسرعان ما عرف أن مجد اليوم، قد يصير هزيمة غدا. وهكذا اهتم الإنسان مرة أخرى بالعمل ووجد فى العمل الحل الأمثل، وترك الاهتمامات الجمالية، والمبالغة فى التفخيم والتعظيم وعاد للعمل، للثورات الصناعية، فهل سيأتى يوم يحقق فيه الإنسان مجدا جديدا، فيعود إلى الجمالية ويترك العملية ؟

الحسم – عدم الحسم :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات : ٢
٢- فى عصر الأسرات :صفر
٣- فى آخر العهود الفرعونية : ٢
٤- فى العصر اليونانى : ٥
٥- فى العصر الرومانى : ٤
٦- فى الفن القبطى : ٢
٧- فى العصر الإسلامى : ١ أو صفر
٨ - فى القرن العشرين : ٣

لقد تم قياس هذه السمة من خلال مدى الحسم فى الخط وتحديد الأشكال، أى تم قياسها فى سلوك التصوير. ولهذه السمة أهمية، فهى سمة عامة، تظهر فى مختلف المواقف، وتحدد مدى ميل الشخص للأشياء المحددة، سواء الأفكار أو المشاعر أو الآراء... إلخ. والميل للحسم يعنى رفض الشخص للأمور غير المحددة والاحتمالية والترجيحية. ومع بداية التاريخ المصرى، يلاحظ ميل الشخصية المصرية للحسم بدرجة واضحة، فمنذ البداية كان تكوين المصرى يميل للحسم والتحديد، حتى قبل أن يكون للحياة ملامح محددة. فقبل قيام الدولة والنظام، أظهرت الشخصية المصرية هذا الميل للحسم، مما يعنى أنه ميل أصيل نتج منذ التفاعل الأول بين الإنسان والمكان. ولكن، كيف ؟

إن نشأة الإنسان المصرى بدأت مع تجمع الناس حول نهر النيل وقيام الزراعة وما تبعها من استقرار. فالزراعة تحتاج إلى استقرار، لأنها رباط بين الإنسان والأرض. ولكن، هل هذا المناخ الجغرافى الزراعى يتسم بالحسم ؟ والواقع أنه لا يتسم بالحسم. فالزراعة تعتمد على ظروف مناخية متعددة منها فيضان النيل، وبالرغم من أن له موعدا محددا، إلا أنه ظاهرة طبيعية لا يتحكم فيها إنسان ذلك الزمان. وهنا يجب أن نفصل بين الغيبيات وسمة (الحسم – عدم الحسم).

فالميل للحسم لا يعنى أن الإنسان يستطيع أن يحدد ماذاسيحدث، بل يعنى أنه تميز بنمط معرفى يميل للحسم. فمثلا : إذا قال الشخص "إن شاء

الله"، فهذا لا يعني أنـه يميل لعدم الحسم ؛ فهذه سمة وتلك أخرى. فسمة الغيبية - العلية تتعلق بفهم الأحداث وقوانينها وتوقع ما يحدث فـي المستقبل. أما سمة الحسم - عدم الحسم فتظهر فى أى ناتج معرفى للإنسان. فمثلا، إذا قال شخص "إن كل أحداث الحياة هى نتيجة أخطاء البشر"، فهـذا القول يميل للحسم ؛ لأنه يتضمن كلمة "كل"، فلا يوجد ترجيح أو احتمالية. فالحسم يجعل الأشياء مطلقة، ويحدد العلاقات فى قوانين لا استثناء فيهـا. فمثلا القول بأنـه "لايمكن أن نعرف متى يأتى الفيضان"، يتضمن ميلا للحسم، بجانب تضمنه ميلا للغيبية.

ونعود إلى بداية التاريخ، فنجد ميل الإنسان للحسم، ويعنـى ذلك أنـه من خلال العلاقة بين الإنسان والأرض، ومن خلال الزراعة، نتج ميل الإنسان للحسم. ففى الزراعـة لا توجد احتماليات كثيرة، ومعظم هذه الاحتماليات تتعلق بالأرض والمناخ وليس بالزارع. أما الفلاح فعليه أن يفعل أعمالا ومهاما محددة، وعليه أن ينتظر النتيجة، فالزراعة هى مجموعة من الإجراءات المتتالية التى يجب اتباعها فى مواعيد محددة. ومن هنا نشأ التفكير الذى يتسم بالحسم، أو الذى يحدد - غالبا - احتمالا واحدا فقط.

ثم قامت الدولة الفرعونية، لتضع النظام والقواعد، وقام الدين الفرعونى، ليضع الطقوس والعقائد، وأضاف ذلك إلى الإنسان المصرى ميلا جديدا للحسم. وفى الفن الفرعونى، يظهر ميل شديد للحسم يصل إلى أقصى درجات الحسم، فكل عناصر العمل الفنى هى خطوط محددة، أو هى خط واحد محدد. وهى درجة مبالغ فيها، إذا ما قارناها بالواقع، فمن الصعب أن يكون متوسط الدرجة فى أقصى المقياس. وهذا يظهر الفرق بين دراسة الفن، ودراسة عينة من الأفراد. ففى الفن يمكن أن نجد نمطا سلوكيا واضحا ومحددا تماما، يعطى فى النهاية أقصى درجة، وهو ما لانجده - غالبا - فى عينات الأفراد. وأيضا، يتضح من هذه الدرجة سيادة السمة على مستوى المجتمع، ففى كل الأعمال التصويرية، نجد هـذا الميل الواضح للحسم، مما يشير إلى غلبة السمة على المجتمع ككل، كأحد سماته الأساسية. فالمجتمع الفرعونى يتسم بأنه يفكر من خلال منطق الاحتمال الواحد، كما أنـه يحدد أفكاره بأسلوب غير مبهم، فهناك دائما احتمال واحد واضح.

وإذا كان قيام الدولة الفرعونية قد أدى إلى زيادة الميل للحسم، فانهيارها أدى إلى خفض هذه الزيادة، ليتأكد من جديد أن انهيار الدولة الفرعونية كان قفزة للوراء، تراجعت بالمجتمع والشخصية إلى ملامح ما قبل عصر الأسرات. ويتأكد من هذا أن قوة النظام تعد دافعا يؤدى إلى الميل للحسم؛ فالنظام القوى الصارم هو مجموعة محددة من الأفكار والقواعد، التى تتميز بالحسم.

ومع دخول اليونانيين إلى مصر، جاءوا بحضارة تميل لعدم الحسم. وكان ذلك دافعا لقيام شخصية مصرية يونانية تتسم بالميل لعدم الحسم. ويتضح هنا الفرق بين الحضارة الفرعونية والحضارة اليونانية، فالأولى هى حضارة النظام، والثانية هى حضارة جدلية، فالحضارة اليونانية تتميز بالفكر المتغير، الذى يستتبعه تغير فى النظام والمعتقدات. والفكرة اليونانية ليست احتمالا واحدا محددا، ولكنها احتمالات متعددة، واحتمالات غير محددة.

يلاحظ أن سمة (الحسم – عدم الحسم) تعد أسلوبا معرفيا، وهى تقاس من خلال قياس الموضوع، والذى يمثل الموقف، فالميل للحسم يعنى أن الأسلوب المعرفى يميل لحسم ما لا ينبغى حسمه. والميل لعدم الحسم يعنى أن الأسلوب المعرفى يميل لعدم حسم ما ينبغى حسمه. وميل الحضارة اليونانية لعدم الحسم يوضح طبيعتها الجدلية، وان كل الأمور والموضوعات غير المحددة قابلة للجدل، وأيضا بعض من الأمور التى تبدو محددة قابلة للجدل، ولكن الحضارة الفرعونية ترى أن كل شئ محدد، حتى تلك الأمور التى لا يجوز تحديدها. وإذا دققنا فى تفاصيل الفن الفرعونى، سنجد بجانب وجود ميل لتحديد ما لا ينبغى تحديده، ميلا آخر لتجاهل بعض الأشياء التى لا يجوز تحديدها إطلاقا (التى تشترط عدم الحسم). وهذا يعنى أن الأسلوب المعرفى الذى يتسم بالميل الشديد تجاه الحسم يحاول أن يحسم كل الأمور والموضوعات فى احتمال واحد محدد، وإذا فشل فى حسم موضوع ما، فإنه يتجاهله حتى لا يضطر إلى تقديم فكرة تشمل أكثر من احتمال، ولا تكون محددة.

وبعد انتهاء العصر اليونانى، يأتى العصر الرومانى، وتأتى المسيحية، وتظهر الشخصية المصرية الرومانية ميلا للتوسط بين الحسم وعدم الحسم. وهنا يظهر أثر الدين المسيحى، فقد أزال الميل إلى عدم الحسم،

ولكنه لم يؤد إلى ميل للحسم. ففى هذه السمة، يختلف أثر المسيحية عن أثر قيام الدولة والديانة الفرعونية، فى حين أن هناك تشابها فى أثرهما فى معظم السمات السابقة، ويدل ذلك على أن المسيحية دين جدلى أكثر من الديانة الفرعونية، ونظام الدولة الفرعونى. والجدلية فى الدين المسيحى تأخذ درجة متوسطة، مما يعنى أن هناك موضوعات تلائم الحسم ويجب حسمها، وموضوعات أخرى لا تلائم الحسم ولا يجب حسمها، ويعنى ذلك أيضا أن المسيحية لم تقدم أفكارا من احتمال واحد، فى كل المجالات فى الحياة والسلوك والأبدية، بل قدمت أفكارا ذات احتمال واحد، وأفكارا ذات العديد من الاحتمالات، أو على الأقل هكذا فهم الناس المسيحية. ويظهر هنا أيضا التداخل بين الطابع الرومانى الذى يعد امتدادا للطابع اليونانى مع الفكر المسيحى. فالطابع الرومانى يميل لعدم الحسم، وربما للتوسط.

وفى نفس العصر، تكشف الشخصية الشعبية القبطية عن نفسها، فنجد ميلا واضحا للحسم، تلك الشخصية التى عايشت الحضارات والديانات، وامتزج فيها العديد من الغيبيات والأساطير والمعتقدات، تميل للحسم. وكان المتوقع أن تميل لعدم الحسم، إذا افترضنا صحة حدوث تداخل شديد فى المفاهيم والأفكار المختلفة، ولكن الشخصية القبطية تظهر ميلا للحسم وتؤكد أن لكل فكرة احتمالا واحدا، وصيغة واحدة محددة. وهو ما يعبر عن أن النمط الشعبى فى التفكير يميل للأخذ بالأفكار المحددة، التى لا تسبب له قلقا، ولا تدعوه للجدل. وفى هذه السمة، تتفق الشخصية القبطية مع الشخصية الفرعونية. ولهذا يبدو أن الميل للحسم هو سمة سائدة تبدأ فى عصر ما قبل الأسرات لتمتد فى جذور المجتمع حتى الطبقة الشعبية. وبالرغم من التأثيرات اليونانية والرومانية، إلا أن الشخصية القبطية تحتفظ بسمتها التى تميل السحم بمستوى يساوى ما وجد لدى عصر ما قبل الأسرات، والعهود الفرعونية الأخيرة.

وتشير هذه الحقائق إلى احتمال اتفاق الطبيعة الشعبية مع شخصية الحضارة الفرعونية فى هذه السمة، بفرض أن الشخصية القبطية هى امتداد للطبقة الشعبية الفرعونية. وإن صح هذا، فهو يشير إلى أن الالتقاء بين الطبقة الشعبية، والطبقة الوسطى، أو الحضارة – يحدث إذا كانت الأخيرة تشابه الأولى، أو إذا استمدت الأخيرة سمتها من الأولى. ويتأكد هذا فيما

بعد، فقد تغيرت الحضارة وشخصية المجتمع عبر عصور متلاحقة، وظلت الشخصية الشعبية كما هى. فالشخصية الشعبية تبدو - غالبا - كنمط ثابت له سيادة، ولا يتأثر كثيرا بحضارة المجتمع وما يحدث فيها من تغيرات.

وفى العصر الإسلامى، ومع قيام الحضارة الإسلامية، تظهر نزعة واضحة إلى الحسم. وهى تشابه ما نجده فى الحضارة الفرعونية، وتختلف عما نجده فى الحضارة المسيحية الرومانية. ويعنى ذلك أن الفكر الإسلامى يميل للحسم أكثر من الفكر المسيحى. ويظهر التأثير الدينى الإسلامى مشابها لتأثير الديانة الفرعونية، مما يعنى وجود تشابه فى مدى الحسم فى الفكر والطقوس والعقائد.

ومن خلال التأثير الفرعونى والقبطى والإسلامى، تأتى شخصية القرن العشرين بميل محدود إلى الحسم. فهى شخصية كثيرة التنوع والتباين الداخلى، فى حين أن الشخصيات القومية فى الماضى كانت شديدة التجانس والتشابه. ويتأكد مدى أصالة وثبات الميل للحسم، فهو ميل يظهر منذ بداية التاريخ ويتأكد فى معظم عصوره، حتى يصبح ميلا أساسيا فى الشخصية المصرية المعاصرة.

اللاتناغم - التناغم :

تأخذ هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات	٣:
٢- مع بداية عصر الأسرات	٤:
٣- فى عصر الأسرات	٤:
٤- فى العصور الفرعونية الأخيرة	٤:
٥- فى العصر اليونانى	٣:
٦- في العصر الرومانى (المسيحى(	٦: أو ٧
٧- فى الشخصية القبطية	٢:
٨ - فى العصر الإسلامى	٣:
٩- فى القرن العشرين	٤:

وهذه السمة هى واحدة من السمات التى تواجه بعض الصعوبة فى دراستها، وهى سمة جمالية، تمثل النمط الجمالى للسلوك. وتظهر هذه السمة

- أساسا - في الزخارف، حيث يصعب قياسها ؛ فالعمل الزخرفي عمل يشترط التناغم أساسا، فهو تكوين شكلي يقوم على التقابل والتوازن، والترديد والتكرار. وغالبا ما نجد في العمل الزخرفي الذي يشترط التناغم سلوكا أو أسلوبا يعبر عن التناغم بوضوح، ولذلك تكون المحصلة هي درجة متوسطة على السمة، فالسلوك يساوي الموقف. ولذلك ركزنا على دراسة السمة في الأعمال التصويرية غير الزخرفية ؛ فهذه الأعمال لا تهدف أساسا لعرض بعض الإيقاعات اللونية والخطية، ولكنها تهدف لتقديم تصور إدراكي. ولهذا يمكن أن نقيس ما بها من إيقاعات، وهذا يحدد درجة السمة. وفي قياس التناغم، أو الإيقاعات، كنا نقيس الإيقاع الظاهر، وليس الضمني. فبلغة النقد الفني، يمكن أن نجد في كل عمل فني العديد من الإيقاعات الضمنية. وهذا يعرقل دراسة السمة، حيث نفرض أننا ندرس سمة يمكن أن توجد بأية درجة امتدادا من القطب الأيمن إلى الأيسر. والإيقاعات الضمنية- في معظمها - تمثل عناصر الصنعة الفنية. فأي عمل فني هو عمل جمالي، وهو بالتالي يحتوي على إيقاع. ولهذا فإننا لم نحاول دراسة هذا المستوى من الإيقاع الضمني الذي يعد أحد العناصر الأساسية للعمل الفني، لمجرد كونه عملا فنيا. وقد ركزنا قياس السمة على الإيقاعات الظاهرة، أو الإيقاعات العمدية. وهي كل إيقاع لوني أو خطي واضح ومحدد بعناصر، مثل وضع أشياء متماثلة في مواضع متقابلة، أو تكرار رسم عنصر معين، في مواضع متتالية من العمل... وهكذا. والمنطق وراء هذا القياس يتمثل في فرض أن الشخص الذي يميل للتناغم سوف يركز على وضع إيقاعات ظاهرة في العمل، أما الشخص الذي يميل للاتناغم فسوف يعرض عناصره بدرجة تقلل من وضوح إيقاعاتها الضمنية.

ومع بداية التاريخ، قبل قيام الدولة الفرعونية، نجد ميلا للاتناغم، وهو ميل طبيعي يلائم البدايات البدائية للحضارة. ومع قيام الدولة الفرعونية، ومنذ انتصاراتها الأولى، يظهر ميل الشخصية إلى التوسط. وهنا يظهر تساؤل هام، أو ربما اعتراض : فالمشاهد والدارس للعمل الفني الفرعوني يمكن أن يرى فيه ميلا للتناغم، وربما ميلا شديدا للتناغم، ولكن إذا عدنا لسمة السلاسة - الوسوسة، سنجد ميل الفرعوني الواضح إلى الوسوسة. وعلى هذا يمكن أن نأخذ أي عمل فني، ثم ندرس سمة الوسوسة، وبعد ذلك

نحذف كل العناصر التى تعبر عن النظام والقواعد - أى عن الوسوسة - وبعد ذلك نقيس سمة (اللاتناغم - التناغم)، وغالبا سنجد ميلا للوسط. ففى العمل الفرعونى لا نجد عناصر وضعت لإحداث إيقاع ظاهر، أى لا نجد عناصر يتمثل وجودها أساسا ويكون الغرض منها هو إحداث مقابلة أو توازن، فمعظم الانطباعات الإيقاعية هى إيقاعات نظامية، وهى تعبر عن سمة الوسوسة، وليس التناغم. ومن الجانب الآخر، لا يوجد فى الفن الفرعونى أى ميل للاتناغم، فالإيقاع الموسيقى للعمل يتلاءم مباشرة مع الموضوع. وهذه نقطة هامة، فالميل للتناغم يعنى أن الإيقاع الموسيقى للعمل أكبر من الإيقاع الموسيقى للموضوع، أى الإيقاع الموسيقى الملائم للموضوع. وعندما تشير السمة إلى الدرجة المتوسطة، فإن هذا يعنى أن الموضوع يشمل إيقاعا ملائما، إيقاعا يعد جزءا منه، ومن تكوين عناصره. وكما أشرنا، فإن الميل للاتناغم يظهر فى عمد الفنان لخفض الإيقاع الموسيقى النابع من الموضوع، فى حين أن الميل للتناغم يظهر فى إضافة إيقاع موسيقى للموضوع لا ينبع منه أصلا.

وفى العصر اليونانى، تتغير سمة الحضارة المصرية السائدة، وهى الحضارة اليونانية، إلى الميل نحو اللاتناغم، فى حين أن الحضارة الفرعونية السابقة تحتفظ بميلها تجاه الوسط خلال العهود الفرعونية الأخيرة، ثم خلال العصر اليونانى. وفى هذه السمة، لم يحدث تغير كبير أو صدام بين حضارتين، فالحضارة اليونانية تميل بدرجة محدودة للاتناغم - وهى نفس الدرجة التى ظهرت فيما قبل عصر الأسرات - وكأن هذه السمة هى نقطة لقاء بين الحضارة الفرعونية واليونانية.

وفى العصر الرومانى، يحدث أول اختلاف كبير فى درجة السمة، وهو يواكب ظهور المسيحية، وقيام فن الأيقونة. ففى الأيقونات سجل الفنان موضوعات وأحداثا وأشخاصا، فالأيقونة ليست مجرد زخارف، بل هى عمل تصويرى. وعند دراسة هذه السمة، درسنا مجموعة من الأيقونات، تمثل أعمالا تصويرية واضحة. وفى تلك الأعمال التصويرية ظهر ميل الفنان الواضح لوضع وخلق إيقاعات فى العمل الفنى، لا تنبع من الموضوع، بل تعد إضافة عليه. وفى هذه الإيقاعات يظهر الميل إلى الجمال الموسيقى والإيقاعى، والاهتمام بالشكل المتناغم بدرجة واضحة. ويختلف أثر المسيحية

عن الديانة الفرعونية - كما اختلف فى السمة السابقة - حيث يخرج من المسيحية والرومانية نمط بيزنطي ذو نزعة موسيقية إيقاعية واضحة.

أما الشخصية القبطية - والتى عاصرت ذلك النمط البيزنطى - فهى تظهر نمطا شعبيا بدائيا، حيث تميل بوضوح للاتناغم معبرة عن الطابع الشعبى الذى يتميز بالإيقاعات المشتتة المتعارضة.

وفى العصر الإسلامى، تظهر الحضارة الإسلامية ميلا للاتناغم، حيث لا يعتنى الفنان بالإيقاع الموسيقى للموضوع، ولا تظهر أية مبالغة أو قصد فى إظهار إيقاعات موسيقية معينة. وتختلط هذه السمة - إلى حد ما - بميل الأسلوب الإسلامى إلى السلاسة، مما يقلل من درجة النظام فى عناصر العمل الفنى، ويعطى انطباعا بعدم وجود نغمات محددة.

وهكذا تتفق - تقريبا - درجة السمة فى العصر الفرعونى واليونانى والإسلامى، وتتشابه فى اتجاهها مع الشخصية القبطية ؛ مما ينتج عنه ميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى التوسط على سمة التناغم، وهو ما يعنى وجود ميل للاهتمام بالإيقاع الموسيقى الذى يوجد بشكل طبيعى فى الأشياء أو الموضوع، دون أن يكون هناك اهتمام بخلق إيقاعات موسيقية لا توجد فى الشئ أو الموضوع. وتعبر هذه الدرجة عن الحضارة المصرية، وليس عن الشخصية الشعبية التى يفرض أنها قد تميل إلى اللاتناغم، كامتداد للشخصية القبطية. وتشير درجة السمة إلى عدم ميل المصرى - أو اهتمامه - بخلق إيقاعات موسيقية فى البيئة التى يعيش فيها، إيقاعات لا توجد أصلا فى الأشياء، ولكنه يخلقها بنفسه.

الاختصار - الإسهاب :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى العصر الفرعونى (عامة)	:٥
٢- فى العصر اليونانى	:٢ أو ٣
٣- فى العصر الرومانى	:٤
٤- فى الشخصية القبطية	:٥ أو ٦
٥- فى العصر الإسلامى	:٥
٦- فى القرن العشرين	:٤

تقيس هذه السمة الأسلوب الفنى، فهى تقارن - مثلا - بين أسلوب الحوار الطويل واستخدام الجمل المختصرة، وكذلك فهى تقارن بين التعبير الفنى عن الموضوع باستخدام عناصر كثيرة، وبين التعبير عنه باستخدام عناصر قليلة، وكذلك تفرق هذه السمة - ضمنيا - بين تفضيل الموضوعات ذات العناصر الكثيرة، وتفضيل الموضوعات ذات العناصر القليلة.

وفى الدولة الفرعونية، يظهر ميل عام - عبر عصورها - تجاه الإسهاب، فنجد فى معظم الأعمال الكثير من العناصر، وهذا يظهر فى التصاوير الجدارية، كما يظهر فى أوراق البردى. وفى التصاوير الجدارية يعد الإسهاب مطلبا يتلاءم مع رغبة الفنان فى تصميم تصوير يملأ جدارا كاملا، ولكن فى أوراق البردى يظهر أن هناك ميلا للإسهاب. وهذا الميل يعنى أن النمط المعرفى الفرعونى لا يتميز بالاختصار، فيعبر عن الأفكار فى عبارات مسهبة.

وتختلف هذه السمة بدرجة واضحة بين الحضارة الفرعونية، والحضارة اليونانية. ففى الأخيرة يظهر ميل واضح للاختصار، يعبر عن نمط التفكير اليونانى، ويظهر الميل لصياغة الأفكار فى جمل محددة. ويتكرر - مرة أخرى - الصدام بين الحضارة الفرعونية واليونانية، ويكتسب الفنان المصرى الذى عاش فى ربوع الحضارة اليونانية النمط اليونانى فى التفكير ؛ فينتج أعمالا تتميز بالاختصار، ولا يغير الفنان المصرى طابع الحضارة اليونانية، حتى تتلاءم مع نمطه الفرعونى. ويظهر من هذا أن دخول حضارة جديدة - وهى الحضارة اليونانية - يتبعه أمران :

١- تقليد جزء من المجتمع للحضارة الجديدة واتباعها والتوحد - بدرجة ما - مع شخصيتها.
٢- ثبات الحضارة الفرعونية القديمة - فى ملامحها وسماتها - فى الجزء الذى لم يتأثر بالحضاة الجديدة، وهو الجزء الأكبر.

ويعنى هذا أن الشخصية المصرية ليست سريعة التغير، فالنمط الفرعونى يبقى فى أجزاء كثيرة من مصر، ويحتفظ بسمته فترة طويلة. وبجانب هذا، تظهر بعض جماعات المجتمع المصرى ميلا للتوحد مع الحضارات الوافدة عليها، فتتكيف معها، وتقلد نمطها، وبهذا تعالج مشاعر الاغتراب، وتندمج مع الشعب الوافد عليها. ولا يحدث التوحد إلا فى الأجزاء

التى يسكنها المستعمر، ويحاول تغييرها، فمع محاولات المستعمر لتغيير الثقافة المصرية تستجيب له جماعة من الشعب المصرى دون غيرها.

ولكن مع مرور الوقت، ثم مجئ الرومان، ودخول المسيحية، تتحول الشخصية المصرية إلى الميل تجاه الوسط، أى الجمع بين الاختصار والإسهاب بدرجة متساوية. ويظهر هنا أن أثر الحضارة المسيحية يؤدى إلى خفض درجة الاختصار، وهو ما يؤدى إلى الوصول إلى الدرجة المتوسطة، والقضاء على الميل للاختصار الذى ميز الحضارة اليونانية. ويتفق أثر الحضارة المسيحية مع أثر الحضارة والديانة الفرعونية، وإن اختلفت الدرجة.

وتميل الشخصية القبطية إلى الإسهاب، وهى تعبر بهذا عن النمط الفرعونى مضافا له التأثير المسيحى، بجانب الشعبية. وفى العصر الإسلامى، يتأكد الميل للإسهاب مرة أخرى، ويتأكد معه التشابه بين أثر الحضارة الفرعونية والمسيحية والإسلامية. ولكن، لماذا يتلاءم التدين مع الإسهاب ؟

إن هذا التلاءم يدل على التوافق بين التدين، والروحانية والذاتية، وعدم توافق التدين مع العقلانية والموضوعية ؛ فالإسهاب لا يعنى فقط التعبير عن الفكرة بعدد أكبر من الألفاظ، ولكنه يعنى أيضا الميل لأسلوب تفكير دون غيره. فالجملة المختصرة تمثل علاقة عامة - أو قانونا عاما - وشرح هذه الجملة فى عبارات طويلة يعد أسلوب تعبير يميل للأسهاب، ولكنه ليس أسلوب تفكير يميل للإسهاب. فالإسهاب ليس فقط الشرح والاسترسال، بل هو أيضا الفكرة المسهبة، والتى لا تمثل علاقات عامة، أو قوانين محددة، فالفكرة المسهبة هى خواطر متلاحقة ومشاعر متداخلة، أكثر من كونها مقولة أو مسلمة.

وعندما نصل إلى القرن العشرين، نجد أن الشخصية المصرية تميل إلى التوسط على سمة (الاختصار - الإسهاب) وكأنها محصلة للدرجات السابقة.

الشكل - المضمون :

تأخذ هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات : ٤

٢- فى عصر الأسرات : ٢

٣- فى العهود الفرعونية الأخيرة :٣
٤- فى العصر اليونانى :٥
٥- فى العصر الرومانى (فى الأعمال الدينية) :٢
٦- فى العصر الرومانى (فى الأعمال غير الدينية) :٣ أو ٤
٧- فى الشخصية القبطية :٣
٨ - فى العصر الإسلامى :٢
٩- فى القرن العشرين :٣

إن سمة (الشكل - المضمون) تمثل بعد الشكل فى مقابل المعنى، والأعراض في مقابل الخصائص، والمظهر فى مقابل الجوهر. فهى تفرق بين التعامل مع الأشياء من خلال شكلها الخارجي، والتعامل معها من خلال جوهرها : كأن تعامل إنسان من خلال مظهره الخارجى، أو تعامله بناء على شخصيته وفكره وطباعه.

ومع بداية التاريخ المصرى، يظهر ميل الشخصية إلى الوسط، فيجمع بين الشكل والمضمون. وفى تلك الفترة المبكرة نتوقع أن تنخفض دلالة المضمون، وربما الشكل أيضا، مما يجعل السمة متوسطة. فلا توجد الكثير من المعانى والأفكار، ولا توجد حضارة متقدمة بعد ؛ مما يجعل لكل شئ القليل من الدلالة الشكلية والمضمونية.

ومع قيام الدولة والحضارة الفرعونية، تتجه الشخصية المصرية إلى التركيز على الشكل بدرجة واضحة. فالحضارة الفرعونية كانت نقطة متميزة فى التاريخ، وليست امتدادا مباشرا لشئ قبلها، بل هى نقطة تحول وتغير تؤدى فى النهاية إلى قيام حضارة متقدمة. والحضارة الفرعونية - بهذا المعنى - حضارة تركز على الشكل. إنها تتطلب سلوكا ظاهريا محددا، وأسلوبا فى العمل، وطريقة فى الحياة. ومن فرط تركيزها على النظام والقواعد والعادات، أهملت المضمون والمعنى، وهذا شأن الحضارة الصارمة. فالصرامة والنظام هما فرض قيود كثيرة على سلوك الإنسان، تتطلب منه أن يتبعها وإلا خرج عن المألوف والمرغوب، وبالتالى خرج عن المجتمع ونظامه. والتشدد والصرامة والنظام يعنى فرض أشياء كثيرة على الإنسان يصعب فى أحيان كثيرة أن يتبعها. وهذا من شأنه أن يؤكد على الشكل دون المضمون، فعندما يجد الإنسان أنه مطالب بما لا يستطيع، لا يجد

أمامه إلا أن يتوافق مع النظـام علـى الأقل شـكليا حتـى يحـافظ علـى وجـوده وحياته، ويصبح عضوا فى المجتمـع يحـوز قبـول المجتمـع. وعندمـا يحـاول الإنسان أن يلتزم بالنظـام - علـى الأقل شـكليا - تنخفض قيمـة المضمـون. فربما يهمل الإنسان المضمون، ولا يلتفت له، أو ربما ينفذ ما يريد فى داخله، ويحتفظ بما يريده المجتمع فى خارجه. وهـذه النزعـة تـؤدى فـى النهايـة إلـى تأثير كبير على معايير المجتمع ومحكاته. فلأن الإنسـان لا يسـتطيع أن يتبـع النظام الصارم دائمـا، إلا مـن حيـث الشـكل، لهـذا يصبـح الشـكل هـو المحـك والمعيار الذى يستخدمه المجتمع والأفراد. فلكى يحكم المجتمع على فـرد مـا، أو يحكم فرد على آخر، فإن الشـكل يصبـح هـو الدليـل والمؤشـر، خاصـة أن المجتمع الذى يفرض نظاما وتقـاليدا محـددة، لا يسـتطيع أن يطـالب أعضـاءه بتبنى هذا النظام فى داخلهم. فهو لا يستطيع أن يكشف مضمون الشخص وما بداخله. ولهذا، ولكى يتأكد المجتمع مـن التزام أعضائـه بنظامـه، فإنـه يركـز على أهمية التأكيد الواضح على قواعد النظام فى السلوك الخارجى.

ويتـأكد هـذا المنطـق - ويتضـح أكثر - مـع بدايـة نهايـة الحضـارة الفرعونية، حيث تضعف الدولـة والنظـام والقواعد، وتظهـر الشـخصية ميـلا تجاه الشكل، ولكن بدرجة أقل مما كان فى عهد الأسرات القوية. فعندمـا تقـل القيود، يقل الاهتمام بالشكل. ومع هذا يبقى الميل تجاه الشكل : فالتركيز على الشكل دون الجوهر لقرون طويلة يؤدى فى النهاية إلـى تكـون سـمة قويـة لا تتغير بسهولة، ولهذا تأثير كبير على المجتمع وحضارته. فالميل تجاه الشـكل يفقد الأشياء معناها، ويحصر الفكر فى المظاهر دون أن يركـز علـى معناهـا ودلالتها، فمثلا : إذا انحنى الابن لأبيه، فهذا يدل على الطاعـة واتبـاع النظـام - هذا هو الشكل المطلوب والمرغوب - ولكن لا يلتفت أحـد إلـى مـا فـى وجدان هذا الابن تجاه أبيه.

ويحدث أول صدام مع مقدم اليونانيين إلى مصر، فالحضـارة اليونـانيـة تختلف كثيرا عن الحضارة الفرعونية. وفى هـذه السمة نجـد ميـل الشـخصية المصريـة اليونـانيـة تجـاه المضمـون بدرجـة محـددة. وكمـا حـدث فـى سـمات كثيرة، تقوم حضارة مصرية يونانية، وتتوحد مع الحضارة اليونانية الأصلية، فى حين تظل الحضارة الفرعونية على سابق عهدها فى المناطق البعيدة عن

التأثير اليوناني - خاصة فى صعيد مصر - ويستمر التفاعل والصدام بينهما.

ويأتى العصر الروماني، وتأتى معه الحضارة الرومانية، وهى تميل للمضمون، مثلها مثل الحضارة اليونانية. وفى الأعمال الرومانية غير الدينية (غير المسيحية) تظهر نتيجة الصدام بين الحضارة الفرعونية، وكل من الحضارة اليونانية والرومانية. ونجد فى هذه الأعمال أن الشخصية المصرية تميل إلى الشكل بدرجة محدودة، تماثل ما يوجد فى آخر عهود الفراعنة، مع وجود نزعة إلى الوسط. ويدل ذلك على أن التفاعل والصدام ينتج عنهما مركبا جديدا يكاد يكون وسطا بين الطرفين، ولكن مع غلبة طرف علىآخر، حيث تتغلب الحضارة الأصلية على الحضارات الوافدة مع المستعمر مؤكدة بذلك أن النمط الذى يسود فترة طويلة يمثل جذورا قوية تصمد طويلا فى وجه التغيير، وأيضا تدل هذه النتيجة على أن التغيير قد يحدث عندما يتقابل الضدان، وفى صدامهما وتفاعلهما معا يمكن أن نصل إلى مكون جديد يمثل وسطا بينهما.

ولكن مع هذا الصدام لا نصل إلى الوسط، فهناك عنصر جديد يدخل التفاعل وهو : الحضارة المسيحية. وفى الأعمال الدينية المسيحية يظهر ميل واضح تجاه الشكل، وهو ميل يساوى ما وجد فى عصر الأسرات الفرعونية القوية. وبهذا نجد قوتين تجاه الشكل (هما الفرعونية، والمسيحية)، وقوتين تجاه المضمون، (هما اليونانية، والرومانية الوثنية).

فعندما جاءت المسيحية، جاء معها نظام جديد : قواعد السلوك، معايير وأخلاقيات، وطقوس وعبادات، وهى فى مجملها تفرض على الإنسان الكثير من المتطلبات ؛ فالمؤمن النموذجي هو من يتبع عشرات القواعد والقيم والمعايير. وعندما تأتى حضارة لها هذا النظام وهذه القواعد، فى مجتمع تميز بالميل للشكل قرونا طويلة، فالنتيجة هى الميل للشكل أيضا. فقد وجد الإنسان أنه يمكن أن يتوحد مع الدين الجديد، ويتلاءم مع كل نظمه وقواعده، كما كان يفعل فيما سبق فى توحده وتبنيه للديانة الفرعونية.

ومرة أخرى، يتشابه أثر الدين المسيحى مع الحضارة الفرعونية، وينتج عن ذلك تدين ظاهرى، أو تدين خارجي وليس تدينا داخليا ؛ فهو تدين الشكل دون الجوهر. ولكن، لماذا يتفوق تدين الشكل على تدين المضمون؟

أو لماذا يتفوق الشكل على المضمون ؟ من الصعب أن نعرف كيف دخلت المسيحية، وكيف فهمها شعب ذلك الزمان، ولكننا نستطيع أن نتصور ما حدث. فقد جاءت المسيحية بنظام وقواعد، جاءت تحدد وجود الإنسان ومعناه، وتحدد له كيف يسلك بطريقة تصل به إلى الحياة الأبدية. أى جاءت له فكرة شاملة تكسب الحياة الأمان، وتحدد نظامها، وأهدافها. وكان المصرى قد فقد نظامه وحضارته، وفقد بذلك توجهه فى الحياة ؛ ولهذا أقبل على الدين الجديد – الذى وجد فيه ضالته المنشودة – ولكن التدين لم يأت تدريجيا، بل قبول سريع للتدين. نعنى بهذا أن التدين الداخلى هو عملية توحد وتفكير ومعايشة تصل بالإنسان إلى تدين بنائه الداخلى، ولكن عبر فترة طويلة ؛ فالتدين الداخلى هو عملية تغير لبناء الشخصية. ولهذا نتصور أن إقبال المصرى على المسيحية، كان إقبالا سريعا لا يعطى فرصة للتدين الداخلى التدريجى، وفى نفس الوقت فقد كان لدى المصرى استعداد قوى للتمسك بالشكل دون المضمون.

وفى الشخصية القبطية، نجد ميلا محدودا تجاه الشكل، وهو أقل مما نجده فى المجتمع المسيحى الرسمى (المصرى الرومانى)، ويساوى تقريبا ما يظهر فى المجتمع غير المسيحى (الحضارة المصرية الرومانية). وهذه المستويات تشير جميعا إلى الميل تجاه الشكل، سواء على المستوى الرسمى للحضارة بشقيها المسيحى، والدنيوى، أو على المستوى الشعبى. وانخفاض الميل للشكل لدى الشخصية القبطية يعبر عن طبيعة الشخصية الشعبية، والتى ظهرت فى سمات أخرى، حيث تميل إلى الهرب من القيود ؛ فالشخصية الشعبية لا تخضع لكل قيود المجتمع. ومع وجود هذا الميل إلى التحرر من القيود، نجد أن الشخصية القبطية مازالت تميل للشكل، مما يؤكد أن هذا الميل قد أصبح سمة سيادية فى المجتمع، كما يتوافق ذلك مع طبيعة الشخصية الشعبية التى غالبا لا تتعمق فى مضمون الأشياء وجوهرها ؛ نظرا لمستواها الثقافى.

ثم يأتى العصر الإسلامى، وتأتى معه الحضارة الإسلامية. ويظهر أن هذه الحضارة تميل أيضا إلى الشكل، وبدرجة واضحة. ويتأكد توافق التأثير بين الحضارات الفرعونية والمسيحية والإسلامية ؛ فالنظام الدينى المحدد، يؤدى إلى ميل تجاه الشكل. وفى هذا العصر يظهر الميل تجاه الشكل

لا فى مصر، بل فى الحضارات العربية والإسلامية. ولا نعرف سمات هذه الحضارات، ودرجتها على هذه السمة، فيما قبل الإسلام، فهذا يحتاج لبحوث أخرى، ولكن التوازى بين الحضارة الإسلامية والميل إلى الشكل يطرح بعض الحقائق الهامة :

١- احتياج الشعوب التى دخلت الإسلام إلى النظام والقواعد.

٢- أن قبول الدين الجديد والحضارة الجديدة حدث فى فترات قصيرة زمنيا.

٣- أن توحد الفرد مع الشكل أسرع من توحده مع المضمون.

٤- احتمال أن بعض الشعوب كانت تتسم بالميل للشكل.

وهكذا يتأكد الميل للشكل، عبر العصور الطويلة، حتى نأتى للقرن العشرين، فنجد ميلا للشكل، وهو محدود، ويعبر عن سيادة السمة وعمق جذورها، كما يعبر عن ارتفاع درجة التباين والاختلاف داخل المجتمع المعاصر عن المجتمعات السابقة عليه.

وهذه السمة - فى علاقتها بالتدين - تطرح تصورا عن ديناميـة هذه العلاقة، حيث نفرض أن ارتباط التدين (المسيحى والإسلامى) بالميل للشكل، وهو نتاج عدد من العوامل منها وجود هذا الميل فى الحضارة الفرعونية (ولا نعرف إذا كان يوجد فى الحضارات العربية، أم لا). ويضاف إلى هذا شدة إقبال المجتمع الشرقى على التدين، فالتوحد الشديد مع الدين يعنى توحدا مع نظامه وقواعده بدرجة تؤدى إلى التركيز على الشكل. فكما سبق أن أشرنا إن الإنسان إذا أراد اتباع نظام، ووجد صعوبة فى ذلك، فغالبا ما يتبعه فى الشكل، أكثر من المضمون. وأيضا يحتمل أن المجتمعات الشرقية تتميز بتفضيل النظام والقواعد، مما يجعلها تسرع فى التوحد مع نظام الدين، ويتقابل ذلك مع أهمية الجانب الظاهرى فى الدين، حيث يركز الفكر الدينى على الطقوس والعبادات، فتكون المحصلة هى الميل إلى الشكل.

التبسيط - التعقيد :

أظهرت الشخصية المصرية على هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى العصور الفرعونية	٣:
٢- فى العصر اليونانى	٥:
٣- فى العصر الرومانى (المسيحى)	٢:

٤- فى الشخصية القبطية :٥ أو ٦
٥- فى العصر الإسلامى :٢
٦- فى القرن العشرين :٣ أو ٢

تميل الشخصية المصرية فى العصور الفرعونية تجاه التبسيط بدرجة محدودة. وبالرغم من عدم توفر أعمال كثيرة فى فترة ما قبل عصر الأسرات، إلا أن الأعمال المتاحة تشير إلى التبسيط، وهو ميل يتلاءم مع طبيعة هذه الفترة ؛ فهى مرحلة ما قبل الحضارة. ولكن مع قيام الدولة الفرعونية، فإن الميل للتبسيط يصبح سمة خاصة بالحضارة والمجتمع. ففى حضارة متقدمة ورائدة مثل الحضارة الفرعونية يمكن أن يظهر الميل للتعقيد، ولكن الشخصية الفرعونية تميل للتبسيط، وهو ميل يتلاءم مع سمات أخرى، مثل الميل للحسم والميل للشكل. فمن خلال هذه السمات يتضح أن المجتمع الفرعونى يتسم بالتحديد والوضوح والبساطة، وهو نمط معرفى يتضمن الميل للأفكار البسيطة والبعد عن الموضوعات المعقدة، كذلك يتضمن الميل إلى تبسيط الأفكار المعقدة، ويتضح هذا الجانب فى المعتقدات الدينية الفرعونية : فكرة الخلود، وتناسخ الأرواح، تعد أفكارا معقدة، أو بمعنى أدق : موضوعات معقدة، ولكن المعالجة الفكرية لها جاءت بأسلوب يميل للتبسيط. فنجد الأفكار التى تدور حول الموت محددة وواضحة وبسيطة، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى تسجل طقوس الموت، كما يظهر فى هذه الطقوس نفسها، فتحنيط الميت، والاحتفاظ بملابسه وتاريخه، وأدواته - كلها مؤشرات لفكرة الخلود والتناسخ، وهى تدل على الاعتقاد بعودة الروح إلى الجسد. وبالرغم من أن هذه الفكرة يمكن أن تكون موضوعا لفلسفة معقدة، إلا أنها تظهر فى أسلوبها الفرعونى أكثر بساطة وتحديدا، ويتضمن ذلك أيضا بساطة الديانة الفرعونية، مما يسمح لها بالانتشار. وتتأكد هذه الحقيقة - أيضا - من عدم وجود فلسفات معقدة أو متكاملة فى التراث الفرعونى.

وبالطبع، فإن هذه السمة تصطدم بالحضارة اليونانية، حيث يظهر اختلاف واضح بين الحضارة الفرعونية، واليونانية على هذه السمة. وهو يعد دليلا جديدا على اتساع الفرق بين الحضارة اليونانية والفرعونية. وفى الحضارة اليونانية الأصلية يفرض أن الشخصية اليونانية تميل إلى التعقيد بوضوح (تأخذ الدرجة ٦ أو ٧). أما فى الحضارة المصرية اليونانية فنجد

ميلا محددا تجاه التعقيد. ويشير هذا الميل المحدود إلى أن الحضارة اليونانية واجهت صعوبة فى أن توجد فى مصر، بأسلوب يتضمن ميلها الواضح للتعقيد. ويفرض أن التفاعل بين الحضارتين اليونانية والفرعونية من شأنه أن يؤدى إلى الوصول إلى درجة جديدة للسمة تقترب من المتوسط.

كان التراث اليونانى يشير إلى التعقيد، والتراث الفرعونى الذى صنع فى العصر اليونانى يشير إلى التبسيط، والمتوقع أن التفاعل بينهما سيوصل إلى نقطة متوسطة ثم جاء العصر الرومانى، وجاءت المسيحية، وحملت الحضارة والفكر المسيحى ميل الشخصية إلى التبسيط، وهو ميل أكثر وضوحا مما ظهر فى العصر الفرعونى. وبهذا تنقلب دفة التفاعل لصالح الميل للتبسيط الذى يجد له تربة خصبة تستمد جذورها من الحضارة الفرعونية.

وارتفاع دجة الميل للتبسيط فى الشخصية المصرية المسيحية عن الشخصية المصرية الفرعونية ينتج عن تناول الفن المسيحى (البيزنطى) لموضوعات معقدة، أكثر مما وجد فى العصر الفرعونى، ومنها الموضوعات والرموز الدينية. بمعنى آخر : يظهر هذا الفرق نتيجة وجود الميل للتبسيط فى موضوعات أكثر تعقيدا، ولكن لا تختلف دلالة التبسيط فى العصر الفرعونى عنها فى العصر الرومانى المسيحى، وإن كان الفراعنة قد صاغوا معتقداتهم بأسلوب بسيط ؛ فالمسيحيون قد فهموا دينهم بأسلوب بسيط. ويساعد الميل للتبسيط فى انتشار الدين فى كافة طوائف الشعب، لكن الميل للتبسيط يتضمن أيضا إعاقة الفكر والفلسفة، التى غالبا ما تميل للتعقيد، لا لشئ إلا أنها تتناول موضوعات معقدة، ويصعب تبسيطها.

وفى العصر الرومانى – أيضا – تظهر الحضارة الشعبية، ونجد ميل الشخصية إلى التعقيد بدرجة محدودة، أو أكثر. ولعلها بالفعل من أكثر النتائج غرابة. ولنجمع بعض نتائج السمات السابقة للشخصية القبطية، فنجد الميل للحسم، والإسهاب، والشكل، ثم الميل للتعقيد. وهى تركيبة غامضة ؛ فهى تشمل تعقد الفكرة مع تحديدها وحسمها، ثم هى فكرة تتعلق بالشكل، وتقدم بإسهاب. ولا يوجد تعارض بين هذه العناصر بقدر ما يوجد تكوين خاص. فالفكرة التى تتناول الشكل وتتسم بالتعقيد هى فكرة تعقد ما لا يتلاءم مع التعقيد. والفكرة المعقدة التى تتسم بالحسم هى فكرة مركبة من عناصر

وعلاقات، وهذه العناصر محددة، ومع ذلك فإن الفكرة تظل معقدة، وكأن حسم وتحديد العناصر لا يوضحها، وبالتالى فإن تعقيدها ناتج من تجميع عناصر يفترض ترابطها، فى حين لا يظهر هذا الترابط. والفكرة المعقدة المسهبة هى فكرة برغم استطالتها، وتقديم عناصر كثيرة لها، إلا أنها تظل معقدة.

إن هذه التركيبة تشير إلى سمة محددة فى الشخصية القبطية، وهى : تداخل المفاهيم والأفكار. فالتعقد لا يطلب لذاته، وهو ليس وسيلة لمعرفة موضوعات معقدة بقدر ما هو ناتج لتداخل الأفكار والمفاهيم، وهو تداخل وليد الواقع والظروف، أو وليد تداخل الحضارات المتباينة لدرجة يصعب على الشخصية الشعبية أن تستوعبها.

إذن، فميل الشخصية القبطية إلى التعقيد لا يعنى أنها تتسم بنمط معرفى يميل للتعقيد كأسلوب فى التفكير بقدرما يعنى أن هذه الشخصية تكون لها تراث حضارى معقد متداخل الأفكار والمفاهيم، مما يضطرها للتعبير عن هذا التراث بأسلوب معقد، دون أن تستطيع فهم التراث أو استيعاب التعقيد، ودون أن يكون التعقيد وليد نزعتها الخاصة، وتفضيلها الحر. وسوف تتضح هذه العلاقة أكثر عند دراسة سمة العيانية – التجريدية.

ويأتى بعدذلك العصر الإسلامى، وتحمل الحضارة الإسلامية معها الميل الواضح تجاه التبسيط، مكررة بذلك التشابه بين الأثر الفرعونى والمسيحى والإسلامى على السمات، وكأنه دين الشعب الذى ينتشر بين جميع طوائفه، ذلك الذى يدعو إلى الفكر البسيط. وفى نفس الوقت يتلاءم الميل للتبسيط مع النزعة إلى الشكل، فالشكل أكثر بساطة من المضمون، أو أن المضمون قد يكون بسيطا أو معقدا، فى حين أن الشكل غالبا ما يكون بسيطا، وغالبا ما يكون محددا وحاسما.

وهكذا يجتمع أثر الديانة المسيحية مع الإسلامية، ليتوافق مع الحضارة الأولى، ليكون بذلك تكوينا حضاريا شرقيا لا يميل إلى الفكر المعقد. وهذا التكوين لا يعنى عدم الميل للفكر والثقافة ؛ فالميل للتبسيط يعنى أن الشعب لن يقبل الفلسفات المعقدة، وأنه لا يميل للمناقشات الجدلية المعقدة. ويعنى ذلك أن كل فكر مقدم بأسلوب معقد لن ينتشر انتشارا فعليا فى المجتمع.

ومن هذه المقدمات، تظهر الشخصية المصرية المعاصرة ميلا تجاه التبسيط، وهو محصلة منطقية لهذا الميل الضارب فى القدم، والذى تأكد من خلال الحضارات الفرعونية والمسيحية والإسلامية، لتصبح هذه السمة واحدة من السمات السيادية فى الشخصية المصرية. ويتفق هذا مع العديد من المشاهدات اليومية، منها : البعد عن القراءة، والنفور من الكتابات والأحاديث المعقدة، وأيضا البعد عن الأفلام السينمائية ذات الفكر المعقد (مثل أفلام يوسف شاهين). وأيضا تظهر هذه السمة فى المعنى الشائع لكلمة فلسفة عندما نقول "بلاش فلسفة"، مشيرين بذلك إلى تعقد الفكر الذى لا داعى له، أو إلى أن تعقد الفكر لا داعي له.

عدم تحمل الغموض - تحمل الغموض :

يظهر للشخصية المصرية الدرجات التالية :

١- فى العصور الفرعونية :٢

٢- فى العصر اليونانى :٤ أو ٥

٣- فى العصر الرومانى المسيحى :٢ أو ٣

٤- فى الشخصية القبطية :٥

٥- فى العصر الإسلامى :٢

٦- فى القرن العشرين حتى ١٩٦٠ :٢

٧- فى القرن العشرين فيما بعد ١٩٦٠ وحتى السبعينات :٤

٨- فى القرن العشرين فيما بعد السبعينات وحتى الحاضر: ربما تكون الدرجة ٥.

تقيس هذه السمة مدى قدرة الفرد على تحمل الغموض، سواء فى المواقف أو الآراء أو الظواهر. وكلما زادت قدرة الفرد على تحمل الغموض، استطاع أن يقترب من كل ما لا يعرفه حتى يستطيع أن يعرفه ؛ أى يقترب من المجهول كى يفهمه ويفسره. ونقيس هذه السمة فى الأعمال الفنية من خلال ملاحظة ما فى الأعمال الفنية من غموض، فكلما احتوى العمل الفنى على قدر كبير من الغموض، كان ذلك دليلا على ارتفاع سمة الغموض لدى الفنان، وبالتالى لدى المجتمع.

ومع بداية التاريخ المصرى، وفى العصور الفرعونية، تظهر الشخصية المصرية ميلا واضحا تجاه عدم تحمل الغموض. وفى ذلك الوقت، يفرض أن الإنسان كان يواجه عالما غامضا حقا. فقبل آلاف السنين لم يكن الإنسان يعرف قدرا جيدا عن الحياة : الكون، والطبيعة، والإنسان نفسه ؛ فهو لا يعرف الكثير عن المرض، وعن الشمس، وعن أسباب الفيضان. وبالرغم من تقدم الفراعنة فى علوم مثل الهندسة والرياضيات، وبالرغم من معرفتهم ببعض الأمراض، إلا أن معرفة ذلك الزمان - مقاسة بما نعرفه اليوم - تعد أوليات. ولهذا نتصور أن العالم كان سرا غامضا بالنسبة للفرعونى، ومع هذا فقد كان الفرعونى لا يتحمل الغموض.

وفى هذا المناخ، تظهر ملامح الحضارة الفرعونية التى ربطت أسرار الكون والغموض بالآلهة والمعتقدات، وجعلت من الشمس إلها... إلخ. ومن خلال المعتقدات الدينية تحول الكون الغامض إلى معلومات محددة. وهى معلومات تتسم بالحسم، وتركز على الشكل، وتتسم بالتبسيط والإسهاب. ومن خلال هذه التركيبة يتحول كل شئ غامض إلى معلومات شديدة الوضوح. وبالطبع يمكن أن يتغاضى الإنسان عن الكثير من جوانب الغموض فى الحياة، مادام قد استطاع أن يزيل الغموض من طريقه، أى مادام استطاع معالجة الأمور الأساسية الغامضة، والتى تؤثر على حياته مباشرة، بتحويلها إلى معتقدات بسيطة يسهل أن يتكيف معها.

ولكن، لم يكن هذا شأن اليونانيين، فالشخصية اليونانية تميل لتحمل الغموض، فهى تعالج ظواهر الكون وغموضه بأسلوب فلسفى معقد، ولا تقدم حلولا بسيطة للمشكلات المعقدة، أو أفكارا واضحة للموضوعات الغامضة، بل تحاول معالجة الغموض بأسلوب يلائمه، أى أسلوب يهدف إلى فهمه وليس إلى إزالة ما به من غموض فقط. وعندما تأتى هذه الشخصية اليونانية إلى مصر يتكون المجتمع المصرى اليونانى الذى يظهر ميلا للتوسط، أو ميلا إلى تحمل الغموض، ولكن ليس بنفس القدر الذى يظهر فى الشخصية اليونانية الأصلية.

ويلاحظ أن المجتمع المصرى اليونانى يقل بدرجة واحدة تقريبا فى سمة تحمل الغموض عن المجتمع اليونانى الأصلى (درجته المفترضة ٥ أو٦)، فى حين أن هذا المجتمع تزيد درجته عن درجة الشخصية الفرعونية

بدرجتين أو ثلاث. وهذا يعنى أن المجتمع المصرى اليونانى هو مجتمع يونانى أكثر منه مصرى، وهذا ينطبق على بعض السمات الأخرى.

نستدل من ذلك على أن هذا المجتمع قام على جذب اليونانيين لبعض المصريين، أو جذب الحضارة اليونانية لجزء من المجتمع المصرى - جزء من الزمان والمكان والإنسان. ولكن لم يحدث جذب من الحضارة الفرعونية للحضارة اليونانية. وهنا يظهر منطق القوة، وأيديولوجية السياسة والعسكرية. فالحضارة اليونانية هى الحضارة الوافدة التى تستعمر الحضارة الفرعونية ؛ ولذلك فهى التى تحاول جذب الأخيرة إليها.

وفى العصر الرومانى يظهر التأثير المسيحى، فنجد أن الحضارة المسيحية تميل لعدم تحمل الغموض. والدين يتعامل - أساسا - مع الغموض ؛ فهو يتناول الغيبيات والروحانيات، ولكن التركيب الحضارى للدين يحاول فك الغموض وإلغاءه، وإحلال أفكار واضحة بدلا منه. ويتفق هذا مع النزعة إلى التبسيط والإسهاب والشكل. ولكن هذا لا يعنى مباشرة أن الفكر المسيحى الكتابى (الكتاب المقدس) لا يشمل أى قدر من الغموض؛ فالتركيب الحضارى للدين ليس صورة طبق الأصل من الدين نفسه، ولكنه صورة اجتماعية تاريخية من الدين، تعبر عن المجتمع وظروفه وشخصيته. ولهذا فإن الميل لعدم تحمل الغموض فى الشخصية المسيحية الرومانية يتضمن إحياء لميل الفرعونى تجاه عدم تحمل الغموض، كما يتضمن إشارة لفكر المؤسسة الدينية، وأسلوب التفكير الشائع. ويؤكد هذه الحقيقة أن انتشار الدين، والتدين، على المستوى الشعبى العريض للمجتمع يتضمن عددا من الخصائص الأساسية، والتى يظهر فيها اتفاق بين الفرعونية والمسيحية.

أما فى الشخصية القبطية، فتميل إلى تحمل الغموض، لتظهر اختلافا جديدا يضاف إلى الاختلافات العديدة التى تظهر بين الشخصية الشعبية والحضارة السائدة فى المجتمع، وهى : الحضارة المسيحية الرومانية. فبالرغم من انتشار المسيحية فى المجتمع ككل، وبالرغم من اتسامها بالميل لعدم تحمل الغموض، إلا أن الشخصية القبطية - وهى مسيحية الأصل - تظهر ميلا لتحمل الغموض، يتعارض مع سمة المجتمع الرسمى، ويتعارض أيضا مع أصولها الفرعونية. ويعنى ذلك أن التبسيط وعدم تحمل الغموض هى سمات للحضارة، والمؤسسات والطبقة المتوسطة، وهى ملامح أساسية

فى المجتمع، ولكنها ملامح يفرضها نظام المجتمع وظروفه، ويفرضها الفكر السائد فيه. ولكن على المستوى الشعبى تظهر الحقائق النفسية بتلقائية أكثر، بتلقائية تظهر الأشياء كما هى، حتى إن تعارض ذلك مع نمط المجتمع وشخصيته، وكأن التبسيط وعدم تحمل الغموض سمتان يحاول المجتمع تحقيقهما، أو هى سمات فرعونية مرغوبة يتطلبها المجتمع ونظامه. ولكن الطبقة الشعبية لا تتأثر بهذه السمات، بل تظهر نفسها وظروفها : فالشخصية القبطية تميل لتحمل الغموض، ذلك الغموض الذى يواكب ميلها إلى التعقيد، بالرغم من ميلها إلى الشكل ؛ ولذلك يشير الميل لتحمل الغموض إلى طبيعة الحضارة الشعبية السائدة، حيث الأفكار المعقدة المبهمة، الغامضة. وهو يعد دليلا جديدا لعدم قدرة الشخصية الشعبية على استيعاب الحضارات والمعتقدات المتداخلة.

وفى العصر الإسلامى تظهر الحضارة الإسلامية ميلا لعدم تحمل الغموض، لتتلاءم مع الشكل السائد للدين، الذى يتسم بالبساطة والحسم والتركيز على الشكل، ويضاف لها عدم الغموض. وهى تتفق بالتالى مع الدين الفرعونى والمسيحى، وتؤكد تلك الخصائص المميزة للدين السائد، ولارتفاع مستوى التدين، واتباع الدين. ويبدو أن هناك علاقة بين سيادة الدين، وبين بساطته وحسمه وعدم غموضه.

ومع مطلع القرن العشرين، تتجمع العديد من الميول الواضحة تجاه عدم تحمل الغموض ؛ فيتجمع التأثير الفرعونى والمسيحى والإسلامى، وينتج عنهم ميل واضح تجاه عدم تحمل الغموض كسمة سيادية فى المجتمع المصرى، عبر الزمان والإنسان. ولا نستطيع أن نعرف درجة هذه السمة فى الطبقة الشعبية، وربما تكون أميل للغموض، كامتداد للشخصية القبطية الشعبية.

ولكن السمة لا تظل على درجتها، ففى التراث الفنى المصرى المعاصر تظهر الأعمال الفنية التى تحمل موضوعات غامضة فيما بعد عام ١٩٦٠. ويظل هذا الاتجاه واضحا حتى اللحظة الراهنة، وإن كان يوجد احتمال آخر لارتفاع الدرجة فيما بعد ١٩٧٠ وخاصة فيما بعد ١٩٨٠. والحقيقة أن بعد عام ١٩٦٠ تظهر بعض الأعمال التجريدية، ذات المعانى الغامضة، خاصة فى أعمال الفنان صلاح طاهر، مما يشير إلى احتمال

وصول السمة إلى درجة متوسطة. أما فى السنوات القليلة الماضية، فإن النزعة التجريدية تزداد، وهى تحمل معها ارتفاع سمة الاغتراب، وتشير إلى ارتفاع سمة تحمل الغموض. وربما يكون الأقرب إلى الواقع أن الميل إلى عدم تحمل الغموض قد انخفض فيما بعد ١٩٦٠، حتى وصل إلى درجة متوسطة بين عدم تحمل الغموض - وتحمل الغموض. ويتوازى هذا الميل للتوسط مع تعقد الحياة وظروفها، وازدياد الرغبة فى التفكير ومواجهة المواقف الغامضة والتعمق فيها. ولكن لا يوجد دليل واضح على ميل الشخصية تجاه الغموض، وخاصة أن الأعمال الفنية الحديثة تميل للاغتراب والتبسيط أكثر من كونها تميل لتحمل الغموض.

وإذا حذفنا الأعمال الفنية التجريدية، أو السريالية... إلخ، ودرسنا السمة فى الأعمال التى تتناول الموضوعات المحددة - وهى تميل للتعبيرية والواقعية - سنجد ميلا لعدم تحمل الغموض. ولهذا يمكن أن نفترض أن الميل لتحمل الغموض ليس ميلا حقيقيا فى الشخصية، ولكنه مصاحب لاتباع المدارس التجريدية. وإن صح هذا، فيبقى الميل لعدم تحمل الغموض محتفظا بسيادته فى المجتمع المصرى.

الخيالية - الواقعية :

تتسم الشخصية المصرية على هذه السمة بالدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات	:٤
٢- فى العصور الفرعونية	:٢
٣- فى العصر اليونانى	:٥
٤- فى العصر الرومانى	:٣
٥- فى الشخصية القبطية	:٢ أو ٣
٦- فى العصر الإسلامى	:٤
٧- فى القرن العشرين حتى ١٩٦٠ أو ١٩٦٥	:٣
٨ - فى القرن العشرين فيما بعد ١٩٦٥	:٢

تمثل هذه السمة نمطا معرفيا يحدد أسلوب الإدراك والتفكير. وهى من السمات التى تواجه صعوبة فى قياسها، إذا أريد دراستها على الأشخاص العاديين، ولكن دراستها فى الفن التشكيلى لا تواجه مثل هذه الصعوبة ؛ فهذه

السمة تظهر فى الأعمال الفنية بوضوح – سواء فى الفن التشكيلى أو الأدبى، أو السينما... إلخ – فهى سمة فنية فى أساسها، ولكن يمكن أن نلاحظها فى سلوك أى شخص إذا طلب منه أن يروى حادثه كما رآها، ومن خلال أسلوبه فى عرض الحادثة يمكن أن نعرف ما إذا كان يميل للخيالية، أو الواقعية.

وقبل بداية العصر الفرعونى، نجد ميل الشخصية المصرية إلى التوسط بين الخيالية والواقعية – وهذا التوسط يعنى أن الفنان يكون لوحاته باستخدام قدر من الخيالية وقدر من الواقعية – وهى الحالة العادية ؛ ففى كل موقف يهتم الإنسان بعناصر الواقع، ولكن خياله يقوم بدور فى إعادة تكوين الصورة – سواء لتكميلها، أو لإعادة تنظيم أبعادها – فى حين أن الميل للواقعية يشمل اهتماما واضحا بنقل الواقعة، لدرجة تجعل من العمل الفنى التشكيلى مجرد عدسة كاميرا، وتجعل من العمل السينمائى مجرد تسجيل دقيق لواقع فعلى.

وتتغير السمة مع قيام الدولة الفرعونية – شأنها فى ذلك شأن العديد من السمات الأخرى – فقيام الدولة الفرعونية كان البداية لتكون أول شخصية مصرية حضارية ذات ملامح خاصة. وعلى امتداد العصور الفرعونية، حتى نهايتها، يلاحظ ميل الشسخصية إلى الخيالية بدرجة كبيرة. فمع التقدم، وقيام الدولة، ووضع النظام، تتجه الشخصية للخيالية. فهل هذا هروب من الواقع ؟ أم أنه سمو أو تسامى على الواقع ؟

إن الميل للخيالية يعنى وجود رغبة فى تكوين واقع جديد، واقع يتسم بخصائصه الخاصة والخيالية أيضا، أى وجود رغبة فى التفكير فيما وراء الواقع. فما هو الواقع ؟ إن واقع الدولة الفرعونية يتسم بالتقدم والحضارة والنمو، ولكنه يتسم بالنظام والصرامة والقيود، فهو يتضمن أسباب الترغيب والتنفير معا. ويدل الميل للخيالية على رغبة الفنان فى خلق عالم آخر، وبالتالى عدم رغبته فى إعادة خلق العالم المحيط به. ولهذا نستطيع أن نفرض أن الخيالية تعنى، بإيجاز، أن بؤرة اهتمام الشخص فى الخيال وليست فى الواقع. ومع ما نعرفه عن الواقع الفرعونى من سمات، يصبح الاهتمام بالخيال دليلا على أن الواقع لا يجذب الفرد، فليس فيه ما يشده، ليس فيه ما يبعث على النقد أو التفخيم. بمعنى آخر : لا يوجد ما يقيد الإنسان بالواقع.

ويمكن أن نفرض أن الواقع الصارم والنظام المتشدد يدعوان إلى الهجرة إلى عالم الخيال.

أما فى العصر اليونانى، فنجد ميل الشخصية تجاه الواقعية، فالحضارة اليونانية لها تركيبتها الخاصة. ويبدو أن الواقع اليونانى أقل صرامة، ونظامه أقل تشددا، ثم هو واقع يتسم بالحرية والانطلاق سواء للسلوك أو للفكر. وفى هذا المناخ يتجه الإنسان إلى الواقع، حتى فى أساطيره، فالواقع هو مركز الاهتمام. ويمكن أن نفرض أن الإنسان يبدأ بالواقع، فإذا وجد فيه الفرصة للتعبير عن نفسه ومشاعره، وإذا أتيح له مثل هذا التعبير، وإذا كان الواقع يجذب الفنان لما فيه من أحداث، إذا حدث ذلك، فإن الإنسان يميل للواقعية، وإذا لم يحدث، فإنه يذهب إلى الخيال، ويخلق عالمه الخاص، ليعبر عن نفسه، وليجد موضوعات وأحداث تشد انتباهه، وأيضا ليجد الفرصة لكى يعبر عن نفسه خارج قيود الواقع.

وهكذا تقابل مجتمعان : أولهما كان نظاما مغلقا، وهو المجتمع الفرعونى، والثانى كان نظاما مفتوحا، وهو المجتمع اليونانى. ولعل المناطق التى سكنها اليونانيون قد شهدت فى تلك اللحظات صراعا عنيفا، وربما انفجارا عنيفا. ففى هذه المناطق جاء اليونانيون، ليزيلوا النظام المغلق، ويضعوا بدلا منه نظاما مفتوحا، وهذا التغيير يحدث – غالبا – فى فترة قصيرة. فالتكوين الرسمى للنظام – من القواعد والنظم الموضوعة – يتغير بمجرد تغير واضع النظام والمسؤل عنه، والذى يعمل على المحافظة عليه، و التأكد من اتباع المجتمع له.

و لكن، ليس كل ميل للخيالية هو مجرد هروب من واقع يتسم بالنظام المغلق. فالخيالية هى بعد عن الواقع، و قد تكون بسبب عدم الاهتمام بالواقع، أو الرغبة فى تحقيق عالم خيالى جديد، عالم من المعانى الإنسانية، التى ربما لا تكون واقعية، دون أن يواكب ذلك وجود نظام مغلق فى الواقع. فالأساس فى هذه السمة هو : تحديد بؤرة الاهتمام، فهل هى فى عالم الخيال أم عالم الواقع ؟

و استمرارا لما سبق، فإن العصر اليونانى يشهد ازدواجية المجتمع بين حضارة فرعونية و حضارة يونانية يحدث بينهما تفاعل و تصادم، وكان من المتوقع أن نعرف نتيجة هذا التفاعل لنرى أثر الزمن، ولكن هذا لا يتاح

غالبا، ففى قلب هذا الصراع الحضارى يأتى الرومان، ثم تأتى المسيحية، لتحول هذا التفاعل فى صالح طرف دون الآخر، وغالبا يكون هذا الطرف هو الفرعونية.

ففى العصر الرومانى، تأتى المسيحية، وتحمل معها ميل الشخصية المحدود إلى الخيالية، لتغلب لغة الحضارة الفرعونية فى مواجهتها مع الحضارة اليونانية. ولكن، فى هذه السمة خاصة يمكن أن نتوقف قليلا. فالحضارة المسيحية، البيزنطية، فى مصر أكثر ميلا للخيالية، من الحضارة البيزنطية خارج مصر، فالأولى ظهرت فيها ملامح للميل للخيالية، وهى ملامح محلية مستمدة أساسا من الفن القبطى. وهذا يعنى أنه ربما لم تأت الحضارة بالميل للخيالية، وأن هذا الميل ليس سمة أساسية فيها، فيما خارج مصر. ويدل ذلك على أنه عند دخول المسيحية مصر، تكونت حضارة مسيحية، تعبر عن المسيحية كما تعبر عن الإنسان المصرى. ولعلها تعبر عن المسيحية فى قالب فرعونى.

وفى هذه السمة، نجد ميل الشخصية القبطية تجاه الخيالية، أى أنه فى هذه السمة تتفق الشخصية الشعبية (القبطية) مع شخصية الطبقة الوسطى (المجتمع والحضارة الرسمية) المعايشة لها فى هذا العصر الرومانى، وأيضا تتفق مع الشخصية الفرعونية. وهى حالة من الحالات النادرة، التى يظهر فيها مثل هذا الاتفاق. وهو اتفاق فى سمة، أى اتفاق فى الميل إلى الخيالية. ودون أن يواكب ذلك نزعة رومانسية، يكون ذلك اتفاقا على البعد عن الواقع. فالواقع الفرعونى والرومانى المسيحى، كلاهما يتميز بالنظام المغلق، النظام الذى يحدد العديد من القواعد الواجبة التنفيذ، أكثر بكثير مما يتركه من حرية. ولهذا فهو واقع محدد، ليس فيه جديد وليس فيه ما يحتاج إلى اكتشاف. فإذا تناوله الفنان - كما هو - فلن يقدم للناس إلا ما يعرفونه، ويرونه كل يوم.

ويأتى بعد ذلك العصر الإسلامى، فنجد فى الحضارة الإسلامية ميلا تجاه التوسط بين الخيالية والواقعية، أى أنه لا يوجد مبرر للبعد عن الواقع، ولا يوجد داع للتعمق فيه. فهو ليس نظاما مغلقا، وبالتالى يمكن أن يجد فيه الفنان ما يقدمه، ويكون جديدا، على أن يحافظ دائما على قدر من الخيالية. ويدل ذلك على أن الحضارة الإسلامية تمثل نظاما أقل إغلاقا من الحضارة

الرومانية المسيحية، ومن الفرعونية كذلك، مما يؤدى إلى تساو فى مدى جذب الخيال والواقع للإنسان والفنان.

ولهذا فإن الحضارة الإسلامية تجذب الفنان تجاه الوسط، ولكن هذه الحضارة أيضا لا تشجع الأعمال الفنية التصويرية، وفى المقابل تركز أكثر على الزخارف. وهذا يحمل ضمنا بعدا عن الواقع، ولو على مستوى الإنتاج الفعلى. وعلى أية حال، فإن هذا يؤدى إلى إضعاف قوة الحضارة الإسلامية فى جذب الشخصية تجاه الوسط.

وفى هذا الميل المتلاصق والواضح للخيالية، تأتى شخصية القرن العشرين معبرة بوضوح عن هذا الميل. ففى بدايات القرن، نجد ميلا للخيالية سرعان ما يزيد فيما بعد عام ١٩٦٥، وكأنه عالم الخيال ذلك الذى يجذب إليه النظر، فيجذب الإنسان والفنان. وهو عالم الواقع، الذى لا يجد فيه الإنسان الجديد ولا يعطى له - اهتماما خاصا، فعندما يفاضل المجتمع بين الخيال والواقع يكون الاختيار فى صالح الخيال. ويعنى ذلك أن المجتمع مازال نظاما مغلقا، أو لا يحمل الجديد الذى يمكن تقديمه، أو لايعطى فرصة للتعبير عن الواقع بحرية.

ويؤكد الفن التشكيلى استمرارية هذا الميل للخيالية حتى اليوم، ولكن السينما المصرية تفجر ميلا جديدا - يظهر فيما بعد ١٩٧٣ - فنجد عشرات الأفلام الغارقة فى الواقعية، ونجد إقبالا جماهيريا كبيرا لهذه الأفلام، يظهر ويتأكد من كثرتها، واستمرار الإقبال عليها، وارتفاع إيرداتها، ولكن الكثير من النقاد يرفضون هذه الأفلام أو موجة أفلام العنف والجريمة، برغم أنها سلسلة متصلة تعرض الواقع، بدأت فى السبعينات بعرض ما حدث فى الواقع فى الستينات، فتناولت المعتقلات والسجون، ثم جاء دور الانفتاح، فتجار المخدرات، والسموم البيضاء، ثم جاء دور النظام البيروقراطى متمثلا فى القوانين والنظم، وهو ما ظهر فى موجة الأفلام التى تكشف أخطاء القانون والنظام، وتلك التى تناولت الهجرة إلى الخارج والعودة إلى مصر.

وهو اتجاه واقعى بلا شك، وهو يشير إلى ميل الشخصية إلى الواقعية، ولكن غالبا ما يشير لا إلى ميل الشخصية المصرية للواقعية، أو ميل المجتمع والحضارة، بقدرما يشير إلى ميل الشخصية الشعبية. لهذا يقبل على هذه الأفلام الطبقات الشعبية، أكثر من النقاد والمثقفين. ولكن، ربما

يمكن أن نفرض أنها بداية وليست نهاية، فربما مع مرور الوقت يصبح هذا الميل مسيطرا على الحضارة الرسمية، مثل سيطرته على الحضارة المتعلقة بالجماهير (السينما) إلا إذا انتهى هذا الميل على المستوى الشعبى، قبل أن يسود على المجتمع ككل.

وهنا نتوقف عند حقيقة هامة، فإذا كان هناك ميل حقيقي فى شخصية الحاضر – على الأقل فى المستوى الشعبى – تجاه الواقعية، فإن هذا يعنى أن هناك تغيرا قد حدث، وأن هذا التغير حدث فى ظرف سنوات قليلة، ليغير تاريخا بأكمله. فالميل للخيالية ظهر منذ قيام الدولة الفرعونية، وتأكد فى الحضارة المسيحية، وفى الشخصية القبطية، ولم يتعارض مع الحضارة الإسلامية، التى تميل للوسط فقط، ولا تميل للواقعية. ولم يظهر فى تاريخ مصر أى ميل للواقعية سوى فى العصر اليونانى. والخلاصة : أن هذه النتيجة – إن صدقت – تشير إلى أن التغير قد يحدث كنتيجة للزمن، ولكنه قد يحدث بشكل فجائى، أى أن هناك تغيرا تدريجيا وآخر فجائيا أو حادا.

ولكن لا نستطيع أن نحدد حقائق ثابتة فى هذه الظاهرة، فالميل إلى الواقعية – والذى يسيطر على السينما اليوم – لم يحدث بعد ١٩٧٣ فقط، بل كانت له جذور واضحة عبر معظم تاريخ السينما، وهى التى نجدها فى أفلام الحركة. وهو ما يحتاج إلى دراسة تفصيلية.

العيانية – التجريدية :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١– فى العصور الفرعونية :٤
٢– فى العصر اليونانى :٥
٣– فى العصر الرومانى :٤
٤– فى الشخصية القبطية :٣
٥– فى العصر الإسلامى :٤
٦– فى القرن العشرين :٤

ولعل هذه السمة كانت من أكثر السمات صعوبة فى دراستها فى الفن التشكيلى، فهى تقيس مدى التجريدية فى الفكر والتفكير، ولذا فمجالها الحقيقى هو السياق اللفظى. ويمكن دراستها فى الكتابات الفكرية أو الأدبية بدقة أكثر

مما تتيحه دراستها فى الفن التشكيلى. وعندما ندرس هذه السمة، نبحث أولا عن عناصر الموضوع الفنى، ثم عن معانى هذه العناصر التى تكتسبها من إطار العمل الفنى، فلكل شئ (أو عنصر) معنى عيانى، وغالبا معنى عيانى واحد، ولكن لكل عنصر معنى مجردا، وغلبا معانى مجردة عديدة. فمثلا : عندما يرفع الإنسان يده، فإن لهذا معنى عيانيا، وهو تحرك اليد إلى أعلى، ولكن لهذا أيضا العديد من المعانى المجردة، منها أن رفع اليد قد يكون جزءا من حركة عمل ما، أو إشارة للنصر أو للتعبد... وهكذا. والميل للعيانية يعنى التعامل مع العناصر بأسلوب عيانى، أى التعامل مع معانيها التى تكتسبها من خصائصها الفيزيقية فقط. والميل للوسط على هذه السمة يشير إلى التعامل مع الأشياء من خلال معانيها الفيزيقية مضافا إليها مدلولها فى السياق، وهو أول معنى مجرد مباشر. أما الميل للتجريدية، فيتضمن التركيز لا على المعنى العيانى، أو المعنى المجرد المباشر، بل التركيز على معان مجردة، تكون العناصر بمثابة رموز لها، ووسيلة للتعبير عنها، وبالطبع يجب أن تكون وسيلة ملائمة.

والحقيقة أن دراسة هذه السمة فى الفن التشكيلى تبدو سهلة وممكنة، ولكن نظريا فقط ؛ فعندما ندرس الأعمال الفنية، نجد أن الكثير من الأعمال يصعب تحديد معناه العيانى والمجرد، للحكم على مدى تركيز الفنان على كل منهما. والصعوبة التالية لذلك تكمن فى وفرة الأعمال التى تمكن من دراسة السمة : فمعظمَ الأعمال الفنية تتناول موضوعات بسيطة ومباشرة، ولا نجد الكثير من الأعمال التى تتناول قضايا فكرية معقدة. وهذا الوضع يؤدى فى النهاية إلى درجة متوسطة على هذه السمة. وهذه الدرجة ليست مفترضة، فهى – غالبا – حقيقية. فالميل للوسط يعنى عدم وجود نماذج تدل على التعامل العيانى مع الأشياء، وأيضا عدم وجود نماذج تدل على التعامل المجرد، وطرح قضايا فكرية، وأفكار فلسفية فى الأعمال الفنية.

وهذا ما نجده بالفعل، وهو يظهر أول ما يظهر فى الحضارة الفرعونية، فنجد ميل الشخصية للوسط. والحقيقة أن الحضارة الفرعونية، بالرغم من تقدمها، إلا أنها لم تكن حضارة فلسفية ؛ ولذلك لا نجد فلسفات فرعونية – مثل ما نجد فى الحضارة اليونانية، الأب الشرعى للفلسفة فى تاريخ البشرية – وهذه تكوينة خاصة بالمجتمع الفرعونى. فهو مجتمع متقدم،

ولكن تقدمه يعتمد على العمل، أكثر من الخلق، ويعتمد على اتباع نظام، أكثر من تغييره. ولذلك فالمجتمع الفرعوني لم يهتم بقدر كاف بالفكر والفلسفة، فهو لم يكن في حاجة إلى مفكرين، ولم يكن في حاجة إلى فلسفة تشرح الكون والطبيعة والحياة. فلقد كان النظام هو البديل الفرعوني عن الفلسفة، فالمجتمع الفرعوني له نظام، ليس مجرد إجراءات أو معايير، لكنه فكر متكامل، فهو يحدد العقائد ومعاني الأشياء، ويحدد معنى الكون والآلهة وظواهر الطبيعة ويحدد دلالة الموت وما يحدث بعده، كما يحدد السلوك وقواعد الأخلاق والقيم، والحقوق والواجبات. وهكذا لم يعد هناك مجالا للفكر، أو ربما - في هذا النظام الصارم - لم يكن هناك مجال للفكر التغييري. فمن شأن الفكر الأصيل أن يحدث تغييرا، ومن شأن التغيير أن يحدث تعديلا للنظام، وهذا ما كان يرفضه المجتمع كما يبدو من ملامحه وتكوينه، أو على الأقل يرفضه الحاكم.

ويتقابل الضدان مرة أخرى، فتتقابل حضارة النظام، مع حضارة الفكر - أي الفرعونية، مع اليونانية - وفي المجتمع المصري اليوناني، نجد ميل الشخصية تجاه التجريدية. وهو ميل محدود، وأكثر من هذا، فهو ميل لا يمكن اكتشافه إلا في عدد قليل جدا من الأعمال المصرية اليونانية. ولكن يمكن أن نكشف الميل في عدد أكبر من الأعمال في الحضارة اليونانية الأصلية. ويشير ذلك إلى وجود ميل للتجريدية في الحضارة اليونانية، وأن هذا الميل قد حاول الظهور في المجتمع المصري اليوناني، ولكن لم يتح له الظهور بشكل جيد. ويؤكد هذا ما واجهه اليونانيون في مصر، وهو واقع له جانبان :

<u>الأول</u> : أنه أمكنهم استقطاب بعض المصريين، مما يشير إلى قابلية بعض المصريين للتعامل مع المستعمر، في ضوء متطلبات الواقع، وما تفرضه حتمية التاريخ، ويشير ذلك -أيضا - إلى أن الإنسان المصري يمكن أن يقبل على الحضارات الجديدة والوافدة.

<u>الثاني</u> : أنه بالرغم من إقبال المصري على الحضارات الوافدة، إلا أنه لا يستطيع أن يتغير، وقد يميل لتقليد الحضارة الجديدة، ولكنه يحتاج إلى زمن طويل حتى يغير سمات شخصيته، تغييرا فعليا وجذريا.

وكأن المصرى يقبل على الحضارة الجديدة بجسده أكثر من عقله، أو بسلوكه أكثر من شخصيته.

ولهذا، فلم ينتج عن التفاعل بين الفرعونية واليونانية ظهور ميل حقيقى إلى التجريدية، بل ظل المجتمع على ميله القديم إلى الوسط بين العيانية والتجريدية. وهو ما يظهر فى العصر الرومانى، عند قدوم المسيحية. فمع قيام الحضارة المسيحية المصرية، يظهر من جديد ميل المصرى إلى الوسط فى هذه السمة. فلم يؤد الاحتكاك مع اليونانيين إلى تغيير السمة، وظل الطابع الفرعونى هو الطابع السائد.

ومن الجانب الآخر، لم ينتج عن تفاعل الحضارة المصرية مع المسيحية أى تغير فى السمة، وبالتالى فلم يأت مع المسيحية أى ميل للتجريد. فمع دخول المسيحية، وانتشار التدين، لم يمل المصرى إلى التفكير والفلسفة. فلم تشجع الحضارة المسيحية على الفكر، ولم تشجع المؤسسة الدينية المسيحية على الفكر. فقد أخذت المسيحية، فى مصر، الرداء الفرعونى أى النظام بدلا من الفكر، والقواعد بدلا من الفلسفة. وفى النظام توجد عناصر محدودة للفكر والتجريد، تجعل السمة تميل للوسط وليس للعيانية.

أما فى الشخصية القبطية، فربما نجد مفتاح هذه الشخصية، أو مفتاح الشخصية الشعبية، وهو المفسر للعديد من السمات السابقة، فالشخصية القبطية تميل إلى العيانية، بدرجة محدودة. وهذا الميل للعيانية يفسر الميل للشكل والتعقيد والغموض. فهذه التركيبة معا، تعنى أن الفكر القبطى هو إطار يجمع العديد من المتناقضات والأفكار المهيمنة وغير الواضحة، مما ينتج عنه التعقيد والغموض. ولهذا، فإن الشخصية الشعبية لا تستطيع أن تستوعب تلك التركيبة الفكرية، ولهذا فهى تساير الحضارة السائدة فى ميلها نحو الشكل. فالتركيز على الشكل يعفى العقل من معضلات لا تقوى عليها شخصية غير مثقفة ؛ ولهذا تأتى تكوينات الأفكار فى شكل عيانى، فهو تركيبة من أفكار غير مترابطة يعالجها الإنسان بأسلوب شكلى، ولا يستطيع أن يوضح العلاقات بينها ؛ فيضعها فى قالب واحد معقد، لا تتضح فيه أسباب التعقيد، وحدود الارتباطات بين العناصر ؛ لهذا فهو قالب غامض.

هذه هى تركيبة الشخصية الشعبية عندما تواجه العديد من الحضارات والديانات وأحداثا تاريخية متتابعة، أى عندما تواجه واقعا معقدا، وهى لا تملك أسلحة المواجهة : التعليم، والثقافة، والفكر، والفلسفة، والعلم. وهى أيضا لم تستطع مواجهة الواقع بالدين والتدين، فمن خلال الفهم البسيط الشكلى للدين لا يمكن أن تحل قضايا الحضارة الفكرية حلا جذريا، وربما تحل على المستوى الظاهرى فقط. فلكى يواجه الإنسان الشعبى هذه المعضلات والتناقضات – من خلال الدين، ومن خلال تدينه – سيحتاج إلى فكر دينى وفلسفة دينية، أى إلى ثقافة دينية حقيقية، وهو ما لم يكن متاحا له.

وفى العصر الإسلامى، يظهر ميل الشخصية إلى الوسط، أى الجمع بين العيانية والتجريدية بدرجات متساوية. ويعد ذلك مؤشرا عاما للحضارة الإسلامية، ولهذا فهو مؤشرا أيضا للحضارة العربية. ويشير ذلك إلى اتسام الحضارة العربية والإسلامية بالميل للتوسط. وربما يعنى ذلك أن الحضارات العربية قبل الإسلام كانت تميل إلى التوسط أيضا. وفى مصر، فإن الحضارة السابقة – وهى المسيحية الرومانية – كانت تميل للتوسط. وعندما أتى الإسلام لم تتغير درجات هذه السمة. ومرة أخرى، يأتى الدين بنفس الطريقة، أو فى نفس النموذج، نموذج النظام بدلا من الفكر، وربما تكون هذه سمة المؤسسات الدينية، التى ترعى الدين، وتتولى شئونه. فغالبا ما تتسم المؤسسة الدينية بميل للمحافظة، فتقدم الفكر الدينى للمجتمع فى صورة محددة، ولا تقبل أن يحاول البعض تغييرها، وبالتالى لا تقبل الفكر الجديد، فقد يؤدى إلى تغيير الواقع.

ويتضح من هذا أن الدين ليس فكرا أو فلسفة – أى بناء معرفيا – يربط بين الإنسان والله، وبالتالى ليس مجرد العلاقة بين الإنسان والله، وليس مجرد التدين، ولكنه يأخذ قالبا اجتماعيا آخر هو قالب النظام، والمؤسسة، والسلطة. وفى هذا القالب يتحول الدين إلى شكل من أشكال النظم الاجتماعية. وهذا يعنى أن الدين يطبق فى النظام الاجتماعى، ويعنى أيضا أن خصائص النظم البشرية تطبق على الدين السماوى.

وإذا كان هذا هو الماضى، فالحاضر هو امتداده الطبيعى. وبالرغم من التغييرات والأحداث المتلاحقة، إلا أن شخصية المصرى المعاصر تميل للوسط، أى تميل للجمع بين العيانية والتجريدية، وتفضل بذلك النظام الذى

يسمح بقدر من الفكر مع قدر من التمسك العيانى والإجرائى، بدلا من الفكر الذى يقوم على التجريد دون أن يلتزم بالنظام تماما، وبالتالى فهى تفضل النظام الذى يسمح بالفكر، عن النظام العيانى. والنظام العيانى هو الذى نجده فى سلوك الطفل، فإذا فعل شيئا ووجد استحسانا فهو شئ جيد، دون أن يعرف معنى الاستحسان أو معنى سلوكه. ولهذا يظل المجتمع المصرى محتفظا بقالب النظام، كوسيلة لتنظيم الحياة والسلوك والواقع، ويقوم الفكر بدوره فى حدود ما يسمح به هذا النظام.

التركيب – التحليل :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١– فى عصر م قبل الأسرات	:٤
٢– فى عصر الدولة الفرعونية	:٢
٣– فى آخر العهود الفرعونية	:٤
٤– فى العصر اليونانى	:٥ أو ٦
٥– فى العصر الرومانى (فى الأعمال المسيحية(	:٣
٦– فى العصر الرومانى (فى الأعمال غير المسيحية(	:٤
٧– فى الشخصية القبطية	:٢
٨ –فى العصر الإسلامى	:٣
٩– فى القرن العشرين	:٣

تعد هذه السمة أحد الأنماط المعرفية، وهى تؤثر بوضوح على طبيعة الفكر وتكوينه. وفى فن التصوير، تفرق السمة – مثلا – بين رسم الإنسان على هيئة دائرة ومستطيل وخطوط (الأطراف)، وهو أقصى ميل للتركيب، وبين رسم الإنسان بأسلوب تشريحى يظهر العضلات والمسام وجميع التفاصيل، وكأنه رسم ينتمى إلى علم التشريح، وهذا أقصى ميل للتحليل. وهذه الفروق لها دلالتها على المستوى الفكرى العام. فالميل للتركيب يتبعه فكر يتعامل مع الكليات دون التفاصيل، فكر يتعامل مع الإنسان ككل دون أن يحلله إلى عناصر نفسية واجتماعية. أما الميل للتحليل فيتبعه التعامل مع الجزئيات، فكل "كل" ما هو إلا محصلة دينامية للجزئيات، والتعامل معه لا يتسنى إلا من خلال دراسة الأجزاء.

وفى عصر ما قبل الأسرات، تميل الشخصية إلى الوسط، على بعد التركيب - التحليل، ويدل ذلك على الموازنة بين الكليات والتفاصيل. وقد تبدو هذه بداية منطقية، لما قبل الحضارة، ولكن العودة إلى نماذج الفن البدائى (٩٥) تشير إلى أن البدايات الأولى لفكر البشرية البدائى كانت تميل بوضوح للتركيب. ومع مقارنة هذه البدايات الضاربة فى القدم - لزمن ما قبل التاريخ - مع البداية المصرية لعصر ما قبل الأسرات، يتضح وجود فرق. فشخصية ما قبل عصر الأسرات، تظهر ميلا للوسط، يشير إلى إدراكها للكل والتفاصيل، وهذا يعد مؤشرا جيدا ؛ لأن هذه الفترة لم تكن فترة بدائية، بل كانت فترة متقدمة نسبيا، وأن جذور الحضارة المصرية توجد فى عصر ما قبل الأسرات، والذى لانعرف الكثير عما قبله. ولكن هذا لايعنى أن الميل للتركيب هو ميل بدائى، ولكن بداية التفكير تظهر ميلا للتركيب، وكأنه حتمية ارتقائية، ثم بعد ذلك يصل الإنسان إلى الوسط، وهنا يمكن أن يختار بين التركيب والتحليل. ويتفق هذا مع مايظهر فى رسوم الأطفال (١٠١)، حيث نجد أن أول أشكال يرسمها الطفل تتميز بالتركيب، ومع نموه وارتقائه تميل الدرجة نحو الوسط بين التركيب والتحليل، ثم مع بداية النضج العقلى يمكن أن يتجه الإنسان إلى التركيب أو التحليل على حسب تكوينه وبنائه النفسى.

وهذا مايحدث فى تاريخ البشرية أيضا : فمع قيام الدولة الفرعونية، ومع النضج الحضارى، تتجه الشخصية المصرية تجاه التركيب. ويدل ذلك على أن التوجه إلى التركيب يمثل سمة سيكولوجية تتلاءم مع التكوين النفسى للإنسان الفرعونى، كما تتلاءم مع تكوين المجتمع والحضارة. ولكن، لماذا تتلاءم الحضارة الفرعونية، وتتسم بالميل للتركيب، وليس الميل للتحليل ؟

إن هناك فرقا بين الميل للتركيب والميل للتحليل. فالميل للتركيب ينتج عنه أفكارا عامة، ومسلمات عريضة، وينتج عنه الأخذ بفكرة عامة عن كل شئ، بغض النظر عن تفاصيله. فى حين أن الميل للتحليل يؤدى إلى أفكار كثيرة - خاصة وعامة - وإلى مفاهيم جزئية ؛ ولهذا فإن لكل شئ أو عنصر، يكون هناك العديد من الأفكار الجزئية. والدراسة التحليلية لا توصل إلى فكرة عامة بسهولة. فهى تبدأ بعشرات الأفكار الجزئية، ومنها يمكن أن نحدد فكرة عامة، ولكن مع الاستمرار فى التحليل تتغير الأفكار، وتتغير

بالتالى الفكرة العامة، ثم إن الدراسة التحليلية قد تأخذ وقتا طويلا حتى تصل إلى فكرة عامة.

وإذا عدنا للمجتمع الفرعونى، فسنجد الميل للحسم، والتبسيط، والشكل، والميل للوسط على سمة التجريدية، وهذه التركيبة تتلاءم مع التركيب وليس التحليل، فمن خلال التركيب نصل لعدد من الأفكار العامة المحددة البسيطة الشكلية. وهذا يتلاءم أيضا مع ثبات المجتمع الفرعونى، فمن الصعب أن نصل إلى فكر عام محدد من خلال المنحى التحليلى. ولكن المنحى التركيبى يتيح ذلك، وكلما كان فكر المجتمع محددا، ولايتغير كثيرا، كان من المرجح أن يكون فكرا تركيبيا. فوضع إطار فكرى للمجتمع لايحتاج إلى دراسات تحليلية مفصلة، بل يكفيه الوصول إلى معان كلية عامة. وهذا يتلاءم مع طبيعة المجتمع الفرعونى النظامية ؛ فالأفكار العامة المحددة تتلاءم مع القواعد والمعايير الصارمة، وتتلاءم مع الميل للتقليد.

وعند نهاية الدولة الفرعونية، أو بداية النهاية، يظهر ميل جديد فى الشخصية الفرعونية يتجه نحو التوسط بين التركيب والتحليل، وهو عودة تراجعية إلى سمات ما قبل عصر الأسرات. وهكذا، فمع ضعف الدولة وتفككها يميل التفكير إلى الجمع بين التركيب والتحليل بقدر متساو، أو أنه مع ضعف الدولة وانهيارها، يقل ميل الفكر إلى التركيب، لتظهر بعض التفاصيل. وهذا يعنى أن ضعف النظام وتفككه يتيح للشخصية أن تتعمق فى التفاصيل، وكأن فى الميل للتركيب بعض القيود على الفكر التى تمنعه من التعمق فى الجزئيات ؛ لأن ذلك قد يؤدى إلى تغير الكليات. ولهذا، فعندما يضعف النظام تنتهز الشخصية هذه الفرصة لبحث تفاصيل الأشياء، ولتعطى لنفسها مزيدًا من الحرية فى البحث والدراسة.

وإذا كان هذا هو تكوين المجتمع الفرعونى، فالمجتمع اليونانى يختلف بالطبع. فنفرض أن الشخصية اليونانية الأصلية تميل للتحليل بدرجة كبيرة (يفرض أن درجتها ٦ أو ٧) وهو مايؤكد المقابلة بين المجتمع الفرعونى واليونانى، فالجتمع اليونانى يميل للدراسة التحليلية، والتعمق فى تفاصيل الأشياء، وهو غير مقيد بأى إطار فكرى عام يحكم دراسته للأجزاء، وبالتالى يستطيع أن يتعمق فى دراسة الأجزاء، ليحاول الوصول إلى كليات، غالبا ما تتغير كثيرا مع استمرار البحث التحليلى، وهذا ما يتاكد – مثلا – من التاريخ

الفلسفي اليوناني، الذي يبدأ بسقراط ثم أفلاطون فأرسطو، وعبر هؤلاء يتغير الفكر ويتأرجح، مظهرا تجريدية وتغيرية.

وعندما يأتي اليونانيون إلى مصر لا يجدون ميل الشخصية المصرية إلى التركيب، بل إلى الوسط، بعد أن انهارت الدولة الفرعونية، وتغيرت معها السمة من الميل للتركيب إلى الوسط. وهو مايقرب بين الشخصية اليونانية والمصرية، أو يعطي فرصة لتغير الشخصية المصرية في اتجاه الشخصية اليونانية ؛ فهي لاتحتل موقعا مضادا للشخصية اليونانية، ولهذا يبدو أن استجابة الشخصية المصرية في هذه السمة أوضح من سمات أخرى، فنجد ميلا للتحليل بدرجة أو اثنين، ولكنه لا يعني - بدقة - أن الشخصية المصرية تأثرت باليونانيين بقوة في هذه السمة، فما زال الوضع يشير إلى استقطاب المجتمع اليوناني في مصر إلى بعض المصريين، وأنهم يونانيون أكثر من كونهم مصريين ؛ لأن الأثر اليوناني لايصل إلى الفن الفرعوني الذي صنع في العصر اليوناني، حيث يظل هذا الفن على سابق عهده في نهاية دولة الفراعنة.

وفي هذه السمة يتاح لنا أن ندرس الأثر اليوناني، بدون الأثر المسيحي. ففي العصر الروماني، نجد في الأعمال غير المسيحية ميل الشخصية للتوسط بين التركيب والتحليل. ويشير هذا إلى احتفاظ الشخصية المصرية بقدر مما كانت عليه في عهد الفراعنة. فمع الاحتكاك مع حضارة اليونانين، عبر الزمان والمكان، لم تستطع هذه الحضارة الوافدة أن تحدث تغييرا فعليا في هذه السمة، بل ظل التأثير الفرعوني هو الأقوى، فالجذور تحمل معها عناصر القوة، فمهما تغيرت الفروع بفعل عوامل خارجية، يظل للجذور القوة والفرصة التي تمكنها من إعادة الفروع لسابق عهدها.

وفي تراث الأعمال المسيحية للعصر الروماني، يظهر التأثير المسيحي، فنجد ميل الشخصية إلى التركيب. فلقد أدى دخول المسيحية إلى تغير الشخصية، وإلى إحداث فرق بين الحضارة المسيحية الجديدة، والحضارة اليونانية الرومانية السابقة عليها. وربما يعني ذلك، أن المسيحية كدين استطاعت أن تحدث تغييرا في الشخصية المصرية، في فترة محدودة، بالرغم من أن الحضارة اليونانية لم تستطع إحداث مثل هذا التغيير في فترة زمنية طويلة. ولكن المسيحية جاءت إلى الشعب، وقبلها الشعب، ولهذا

انتشرت عبر المكان والإنسان، أما الحضارة اليونانية فقد جاءت لتغير المجتمع المصرى، ولكنها تمركزت فعلا فى بعض أجزائه، ولذلك فهى وجدت فى جزء من المكان والإنسان، ولم تتغلغل فى المجتمع، ولهذا لم يعد لعنصر الزمن تأثير. ومع هذا، فهناك احتمال آخر : أن المسيحية عندما جاءت، وقبلها الشعب المصرى، نشأت حضارة مسيحية تلائم التكوين النفسى المصرى، فالميل للتركيب فى الشخصية المسيحية المصرية قد يكون إحياء لأثر فرعونى، أو أنها أثر مسيحى. والحقيقة أن الأثرين يتشابهان، فإذا كان النظام والحسم والفكر المحدد، هم العناصر التى أدت إلى الميل للتركيب فى الشخصية الفرعونية، فهى عناصر متوفرة فى المسيحية، ليس فى حد ذاتها كدين، ولكن فى التركيب الاجتماعى لها، الذى تحمله المؤسسة الدينية. فدخول المسيحية مصر يتبعه قيام نظام ومؤسسات دينية يكون لها تأثير كبير على المجتمع. وهذا النظام يكون دافعا جديدا للتركيب يتفق مع أثر النظام الفرعونى.

وفى العصر الإسلامى، تظهر الحضارة الإسلامية ميلا للتركيب. وهذا الميل قد ينبع من الحضارات العربية السابقة على الإسلام، أو يكون مميزاً للحضارة الإسلامية. ويلاحظ عامة ان الفن العراقى - مثلا - لايظهر ميلا للتركيب، وهو يعد دليلا أولى على احتمال وجود اختلاف بين الحضارات السابقة للإسلام، والتى تمثل جذور الشعوب المكونة للأمة الإسلامية، بجانب أن الحضارة الإسلامية شملت العديد من البلاد والأفكار ؛ ولهذا يفرض أنها شملت الكثير من التنويعات والاختلافات. وهذا يعنى أن المحصلة النهائية، وهى سمات الحضارة الإسلامية - قد تشير إلى الشخصية العربية فى العصر الإسلامى أكثر مما تشير إلى ما قبلها.

وبالرغم من صعوبة تحديد هذه التأثيرات واتجاهها، إلا أنه إذا فرضنا أن الميل للتركيب هو خاصية تتبع قيام الحضارة الدينية الإسلامية، فإن هذا سيؤكد ماسبق أن وجدناه فى الحضارة الفرعونية والمسيحية. فعندما يوجد إطار فكرى عام - يترجم إلى نظام، وتتولى بعض المؤسسات حمايته وتطبيقه - يؤدى ذلك إلى ميل الشخصية إلى التركيب، أى إلى الأفكار الكلية العامة، وتناول الشئ ككل، دون النظر إلى التفاصيل والأجزاء. وتؤكد هذه الحقائق دور المؤسسة الدينية ؛ فالفكر الدينى نفسه ليس مجموعة من الأفكار

الكلية، بل هو ملئ بالأفكار الجزئية، والتفاصيل، التى توصل فى النهاية إلى الأفكار الكلية. وينطبق هذا على المسيحية والإسلام، فكلاهما يمثل فكرا متشعبا وشاملا يتناول كليات وجزئيات، وعلى أقل تقدير فهو يتلاءم مع الفهم الكلى والفهم التحليلى الجزئى. ولهذا فإن الميل للتركيب المصاحب للمسيحية والإسلام ينتمى للمؤسسات الدينية أكثر مما ينتمى للدين نفسه أى أنه ينتمى للتطبيق الاجتماعى للدين، والكيفية الحضارية التى يظهر فيها.

ومع هذا التاريخ الطويل للميل للتركيب، تأتى الشخصية المصرية المعاصرة فى القرن العشرين مظهرة ميلا للتركيب، وهو ميل محدود يماثل ماظهر فى الحضارة المسيحية والإسلامية، وهو يعد محصلة طبيعية للتأكيد المتتالى على الميل للتركيب، ويعد أيضا مؤشرا إلى أن القرن العشرين لم يشمل تغيرا فكريا جذريا، بل يعد – فكريا – امتدادا للماضى. فالبعثات إلى الخارج، والغزوات من الخارج إلى الداخل، لم تستطع التأثير على الشخصية المصرية بدرجة جذرية، لتظل الشخصية المصرية محافظة على ميلها التقليدى للثبات وعدم القابلية للتغير السريع.

وهذه النتيجة تطرح تساؤلا هاما، فكيف يظل هذا الاتجاه إلى التركيب فى عصر العلم ؟ ففى هذا العصر تزيد النزعة إلى التحليل، ولكن عصر العلم لم يؤثر بعد على الشخصية المصرية، ولا نعرف مدى تأثيره على الشخصيات القومية فى العالم، لكنه يؤثر عندما يصل استخدام العلم إلى الحد الذى يؤدى إلى تكون شخصية علمية ذات وجود فعلى فى المجتمع.

التفكك – التماسك المعرفى

فى هذه السمة، تظهر الدرجات التالية :

١–فى عصير ماقبل الأسرات : ٣

٢–فى العصور الفرعونية : ٤

٣–فى العصر اليونانى : ٥ أو ٦

٤– فى العصر الرومانى : ٤

٥–فى الشخصية القبطية : ٢

٦–فى العصر الإسلامى : ٤

٧–فى القرن العشرين : ٤

تقيس هذه السمة مدى التماسك بين عناصر العمل الفنى، وبالتالى تقيس مدى التماسك فى الفكر. فهى تمثل نمطا معرفيا يحدد كيفية تكوين الإنسان لفكره ومدى التماسك الذى يظهر بين عناصر هذا الفكر، وبالتالى تعد نمطا معرفيا يحدد كيفية تكوين المجتمع لحضارته. وهذه السمة ترتبط وتتداخل مع سمات أخرى، من أهمها سمة التعقيد. فالفكر المعقد يمكن أن يكون شديد التماسك، أو بمعنى أدق : يحتاج إلى درجة عالية من التماسك، حتى تتحدد العلاقات المتداخلة بين جزئياته وعناصره. فإذا كان الفكر معقدا ومفككا، فهذا يعنى أنه فكر يعانى من تصدع شديد فى بنائه الداخلى.

وفى عصر ما قبل الأسرات، تميل الشخصية المصرية بدرجة محددة إلى التفكك، وهو مؤشر لعدم اكتمال البناء الحضارى، ولعدم وصول الحضارة إلى مرحلة النضج، حيث يشير التفكك إلى عدم وجود ترابط قوى بين الأفكار والعناصر المكونة للحضارة، مما يعنى أن الحضارة تبدأ بعدد من الأفكار والعناصر، أى تبدأ بوصول الإنسان إلى اكتشاف وتحديد عدد من الأفكار، ولكنه لا يستطيع أن يحدد العلاقات بينها. فتظل هذه الأفكار مجرد معلومات متفرقة لا توجد أفكار عامة تشملها : كأن نجد – مثلا – فكرة عن الحيوان بأنه كائن حى، وفكرة عن الإنسان بأنه كائن حى، وفكرة أخرى تشير إلى اختلاف الإنسان عن الحيوان، دون أن نجد أفكارا عامة، وعلاقات واضحة، تربط بين هذه الأفكار وبعضها، وتضع جميع الأفكار فى بناء معرفى متكامل.

ويفرض أن هذا مايحدث فى ارتقاء الإنسان، فيبدأ البناء المعرفى للطفل بعدد من الأفكار الأولية، ثم تنشأ ارتباطات بين بعض الأفكار، مكونة مجموعات من الأفكار المنفصلة، ومع مرور الوقت، والتقدم فى مراحل الارتقاء، يتكون بناء فكرى يضم الأفكار المتفرقة، حتى عندما يصل الإنسان إلى مرحلة النضج يتكون له بناء معرفى متكامل ومتماسك. ويمكن أن نجد دليلا على ذلك فى رسوم الأطفال (١٠١). وكما ذكرنا فى سمة التركيب – التحليل، فإن مع النضج تصل الشخصية إلى موضع متوسط على السمة، ثم يتحدد بعد ذلك ميلها إلى التفكك أو التماسك، أو تظل فى المنتصف (طبقا لتكوينها النفسى).

وكما يحدث فى نمو الطفل، يحدث فى نمو الشعوب والحضارات. ومع قيام الحضارة الفرعونية تظهر الشخصية المصرية ميلا لأخذ موضع متوسط على سمة التفكك – التماسك. ويدل ذلك على وصولها إلى مرحلة النضج الحضارى. ومع وصولها إلى هذه المرحلة، اتجهت الشخصية إلى الميل الذى يلائم تكوينها النفسى الاجتماعى المعرفى، وهو الوسط، الذى يتميز بالجمع بين التفكك والتماسك بالقدر الذى يلائم الموضوع. فمثلا : يمكن أن نجد تفككا بين الأفكار التى تتعلق بالنظام السياسى، وتلك التى تتعلق بنظام الزواج، فى حين نجد تماسكا بين الأفكار الدينية، والاجتماعية... وهكذا. والميل الشديد للتماسك يعنى أن الشخص يميل للربط وتحديد العلاقات بين موضوعات متفرقة وشديدة التباعد، وربما يكون ذلك مقبولا فى بعض الأحيان ومستحيلا فى أحيان أخرى. وعلى أية حال، فالميل الشديد للتماسك يشير إلى ميل الإنسان لتكوين بناء فكرى يكاد يكون بمثابة فكرة واحدة، فكل جزئية فيه على علاقة ما بالأجزاء الأخرى، أيا كانت.

ويستمر الميل للوسط، كسمة فى الشخصية الفرعونية، عبر عصور الأسرات وحتى النهاية. ويأتى بعد ذلك العصر اليونانى حاملا معه ملامح الشخصية اليونانية – التى تميل للتماسك – وهى شخصية ذات تركيب خاص، وتكوين مميز لها. فهى تميل للتعقيد وهذا يتفق مع التماسك، ولكنها تميل للتحليل، وهذا يجعل التماسك صعبا. وهنا تظهر خصوصية الحضارة اليونانية، فهى تتميز بنمط معرفى يميل لتحليل الظواهر والتركيز على التفاصيل والعناصر الصغرى، وفى نفس الوقت فهى تميل لتجميع كل هذه التفاصيل فى بناء متماسك وربما شديد التماسك. ويؤدى ميل الشخصية اليونانية نحو التماسك إلى إثراء الحضارة ؛ فهو يجعل التعقيد قابلا للفهم، ويجعل التحليل قابلا للتجميع. فبالرغم من أن لها بناء معرفيا معقدا مليئا بالجزئيات، إلا أن تماسك هذا البناء يجعله قابلا للفهم والاستيعاب، ويجعل تعقيداته وأجزاءه قابلة للتحديد، ويمكن تتبعها.

ومن خلال تقابل الحضارة اليونانية مع الحضارة الفرعونية، ينشأ المجتمع المصرى اليونانى، الذى هو استقطاب يونانى لجزء من الإنسان المصرى. ويخلق هذا الاستقطاب مجتمعا جديدا يختلف عن بقية أجزاء المجتمع المصرى ؛ فهو مجتمع داخل المجتمع، وحضارة داخل الحضارة،

ويفشل هذا الاستقطاب فى التأثير على الكيان المصرى، أو الامتداد بآثاره إلى كل أرجاء القطر المصرى.

وفى العصر الرومانى المسيحى، نجد ميل الشخصية المصرية إلى التوسط بين التفكك - والتماسك، ويشير ذلك إلى أن التأثير اليونانى لم يكن سوى تأثيرا مؤقتا، كان مصيره الزوال، لتعود الملامح الفرعونية من جديد. ولا يفرض أن الحضارة المسيحية فى حد ذاتها تتلاءم مع التفكك أو التماسك، وإذا كانت لا تتلاءم مع التفكك، فهى لا تشترط التماسك. ويعنى ذلك أن الميل للتوسط على هذه السمة يعبر عن التركيبة الحضارية للمجتمع ككل - بجذوره الفرعونية وتأثيراته المسيحية - فهذا المجتمع الذى يميل للتبسيط، والشكل، وعدم تحمل الغموض، والتركيب، والتوسط بين العيانية والتجريدية، له بناء معرفى، لا يحتاج فعلا إلى الميل نحو التماسك، بل يتلاءم أكثر مع الميل إلى التوسط.

أما على المستوى الشعبى، فنجد فى العصر الرومانى أن الشخصية القبطية تميل إلى التفكك بوضوح. وهى سمة تكمل صورة الشخصية الشعبية - خاصة من حيث بنائها المعرفى - فهى تجمع بين الحسم والإسهاب والشكل والتعقيد والغموض والعيانية. وليس لهذا نتيجة سوى التفكك. فهو فشل الشخصية فى الوصول إلى بناء معرفى متكامل يضم أفكارها ؛ لأن هذه الأفكار غامضة ومعقدة. وفى نفس الوقت فإن الشخصية الشعبية تميل للحسم والشكل. ويتواكب مع ذلك ميلها للعيانية، فهى ليست شخصية مثقفة، وغالبا ما لا تلقى تعليما يذكر. وقد كان من الممكن أن تصل هذه الشخصية إلى بناء فكرى بسيط ومحدود ومتماسك، إذا كان مكون من أفكار بسيطة ومحددة، ولكن مقدمات البناء المعرفى للشخصية القبطية كانت غاية فى التعقيد والصعوبة. فهذه المقدمات هى حضارة فرعونية، وأخرى يونانية، وثالثة رومانية. وهى أيضا ديانة فرعونية، ثم يونانية ورومانية، ثم مسيحية. وبالإضافة-إلى هذا، توجد الأساطير والمعتقدات والغيبيات، وكلها معا تكون معضلة عقلية تحتاج إلى شخصية مثقفة.

وربما يعنى الميل للعيانية، والميل للتفكك، أن الشخصية الشعبية لم تصل إلى النضج الحضارى، وأن الطبقة الشعبية فى المجتمع تمثل أحد مراحل تطوره وتعايش الطبقات الأخرى التى تعبر عن مراحل نضجه. وهذا

صحيح كتصور، ولكن مع أهمية التفرقة بين النضج البيولوجى للإنسان الفرد وبين النضج الحضارى. فمن خلال هذه التفرقة، يمكن أن نصيغ الفرض السابق بشكل آخر فنقول إن الطبقة والشخصية الشعبية تمثل بناء حضاريا، داخل المجتمع، أقل تقدما من البناء الحضارى السائد فى المجتمع. فإذا كانت سمة التفكك – التماسك تقيس التقدم، وأن التقدم يتجه نحو التماسك، حتى قدر معين، بعده يكون الاتجاه للتماسك لا يشير للتقدم، وإذا كانت الحضارة المصرية فى ذلك الوقت تميل للوسط، والحضارة الشعبية هى أقل تقدما من تلك الرسمية، فإن الأخيرة سوف تميل للتفكك، وهو تصور منطقى. فمن المقبول أن تكون الحضارة الشعبية أقل تقدما من حضارة المجتمع، وأن يكون المثقف أكثر تقدما من غير المتعلم. مع ملاحظة أن سمة التفكك – التماسك، لا تصلح كمقياس مباشر للتقدم، إلا إذا أثبت ذلك، فهى سمة محددة. وإذا كان التفكك الشديد يشير إلى أقصى درجة من التخلف، فالتماسك الشديد لا يشير إلى أقصى درجة من التقدم. وبالمثل فإن سمة العيانية لا تصلح أيضا كمقياس مباشر للتقدم. فإذا كانت أقصى درجة تجاه العيانية تشير إلى التخلف والبدائية والطفلية، فإن أقصى درجة تجاه التجريدية لا تشير حتما للتقدم ؛ لأنها تشير إلى التجريد المبالغ فيه، أو التجريد أكثر مما يجب، وهو فى حد ذاته يعتبر عرضا مرضيا، حيث يضع الإنسان عناصر لا علاقة لها ببعضها داخل مسمى واحد : كأن يقول أن "الإنسان– والحيوان – والكرسى" يمكن وضعهم فى فئة واحدة.

وفى العصر الإسلامى، تظهر الشخصية المصرية ميلا تجاه التوسط بين التفكك والتماسك. ولا نستطيع أن نحدد مصدر السمة، ولكنها تعطى الكثير من الفروض حول تشابه عدد من الحضارات. فهى تعنى أن التأثير الإسلامى، يتفق مع التأثير المسيحى والتأثير الفرعونى. وتعنى أن الحضارات العربية تتشابه فى درجتها مع الحضارة المصرية. وإذا أخذنا من ذلك دليلا، يخرج خارج حدود التأثير الدينى، فنفرض أن هناك إطارا عاما للحضارة الشرقية العربية ينشأ من وجود تشابهات بين الحضارات المكونة لها، وهو إطار يشمل ملامح البناء المعرفى، ومنها البساطة والوضوح.

وفى هذا المناخ الذى يسود فيه ميل واضح للتوسط على سمة التفكك – التماسك، والذى يظهر منذ قيام الدولة الفرعونية، ويتأكد خلال

العصور الرومانية المسيحية والإسلامية، تتسم الشخصية المصرية المعاصرة بالميل تجاه الوسط ومؤكدة بذلك أن هذا الميل له وضع سيادى فى الشخصية المصرية. وتحتاج هذه السمة لدراسات أخرى، خاصة عن الشخصية الشعبية فى أى عصر من العصور، أو فى القرن العشرين، مما يتيح التعرف أكثر على دينامية النضج الحضارى.

التطور النفسى : المضمون

سوف نتناول فى هذا الفصل دراسة التطور النفسى من خلال سمات المضمون وبالرغم من وجود فرق فى طريقة قياس سمات الأسلوب وسمات المضمون، إلا أننا سنحاول التعرض لسمات المضمون كجزء مكمل لسمات الأسلوب. وفى كلتا الحالتين نركز على ملامح الشخصية القومية دون التركيز على الأسلوب أو المضمون فى حد ذاته. والهدف من ذلك أن نصل إلى تطورات عامة تكون بمثابة إطار عام يضم نتائج البحث، ولكى نقترب من مفهوم شخصية المجتمع والحضارة دون أن نقف عند حدود الفن.

والفرق الأساسى بين سمات الأسلوب وسمات المضمون على المستوى النفسى والاجتماعى أن سمات الأسلوب – فى معظمها – تمثل سمات معرفية. أما سمات المضمون، فتمثل سمات اجتماعية ونفسية. وهو أمر منطقى، ففى سمات الأسلوب كنا ندرس أسلوب الفنان مقارنة بموضوع العمل، وأسلوب الفنان هو شخصيته المعرفية. أما فى سمات المضمون، فكنا ندرس سلوك أشخاص العمل الفنى مقارنة بالموقف، وهو موضوع العمل، وهذا المضمون هو الشخصية النفسية الاجتماعية للفنان ومجتمعه.

الضعف – التأكيدية :

فى هذه السمة تتميز الشخصية المصرية بالدرجات التالية :

١– فى العصر الفرعونى حتى نهايته	:٤
٢– فى العصر اليونانى	:٥
٣– فى العصر الرومانى	:٤ أو ٥
٤– فى الشخصية القبطية	:٤
٥– فى العصر الإسلامى	:٣
٦– فى القرن العشرين	:٣

تتناول هذه السمة عناصر قوة الشخصية والاعتزاز بالذات. وهى لا تقيس بالفعل قوة الشخصية بمعنى مدى مقدرة الشخصية على مواجهة مصاعب الحياة - مثلا، ولكنها تقيس قوة الشخصية كما يدركها الفرد، وكما يحاول تأكيدها. فالميل إلى التأكيدية يعنى أن الشخص يعتز بنفسه، ويظهر هذا الاعتزاز، وهو يميل للتأكيد على أهميته، وعلى صحة آرائه، ولا يحب أن يقلل الآخرين من شأنه. وهو يحاول دائما أن يؤكد على وجوده فى كل موقف، ووسط أى جماعة، ولا يحب أن يكون فى موضع هامشى.

من الجانب الآخر، فإن الميل للضعف يشمل الميل للانسحاب فى مواجهة الآخرين. حيث لا نجد ميلا من الفرد لمواجهة الآخرين برأيه، إذا وجد معارضة منهم، ودون أن يغير رأيه، ودون أن يخضع للآخرين، فهو لا يصر على مواجهتهم. وفى حديث هذا الشخص لا نجد ميلا لتأكيد الذات، أو التأكيد على اعتزاز الفرد بنفسه، فهو غالبا لا يعتز بنفسه بدرجة واضحة. وبهذا المعنى تكون هذه السمة مقياسا، لمدى التأكيد والاعتزاز الذى يظهر فى سلوك الشخص تجاه نفسه، فى مواجهة الآخرين والمواقف.

ومع بداية العصر الفرعونى - فى عصر ما قبل الأسرات - لا نجد أعمالا تكفى لقياس هذه السمة. فالأعمال المتاحة تتضمن موقف الصيد، أو موقف مهاجمة الحيوان للإنسان، وهو موقف يتلاءم مع الضعف، حيث يواجه الإنسان فيه خطرا قد يؤدى إلى الموت. ونجد فى سلوك الأشخاص ميلا للضعف. ومحصلة هذه الدرجات، تكون ميلا تجاه الوسط، وتحتاج إلى أعمال أخرى تشمل مواقف لا تتلاءم مع الضعف ؛ حتى نستطيع قياس هذه السمة، ولكن هذا غير متاح. ويمكن أن نفرض وجود ميل للضعف فى هذه المرحلة، فعدم وجود الدولة القوية، ومواجهة الإنسان لأخطار الحياة، وعدم توفر الشعور بالأمان، كلها من العوامل التى تساعد على الشعور بالضعف.

ومع قيام الدولة والحضارة الفرعونية، نتمكن من قياس السمة، ويظهر ميل الشخصية الفرعونية إلى أخذ موضع متوسط على سمة الضعف - التأكيدية. وهو ما يعنى أن السلوك السائد فى المجتمع يتلاءم مع الموقف، فيميل للضعف فى المواقف التى تتلاءم مع ذلك، ويميل للتأكيدية فى المواقف التى تتلاءم مع ذلك. والدرجة المتوسطة على أية سمة تعنى - فيما تعنى - أن سمة الشخصية ليس لها دور فى تحديد السلوك، حيث يحدث السلوك

كنتيجة مباشرة للموقف، دون أن تؤثر الشخصية على هذا السلوك. ويمكن أن نفرض أن السمة التى تأخذ درجة متوسطة هى السمة التى لا يوجد لها ميل محدد فى بناء الشخصية، أى التى توجد بقوة تكون محصلتها فى السلوك صفر، أو بمعنى آخر : أن فى هذه السمة يوجد ميل فى الشخصية تجاه القطب الأيمن (الضعف) وميل آخر تجاه القطب الأيسر (التأكيدية)، وكلاهما متساو فى القوة، ولذا تكون محصلتهما صفر، وتأثيرهما على السلوك – بالتالى – صفر.

وهذه النتيجة تثير بعض التساؤل، فلماذا لا يظهر ميل الشخصية تجاه التأكيدية ؟ فالميل للتأكيدية يتلاءم مع الحضارة المتقدمة، والدولة القوية، والانتصارات، والتميز الحضارى عن الشعوب الأخرى. فكلها عوامل من شأنها أن تقوى درجة اعتزاز الإنسان بنفسه، وبالتالى تؤدى إلى ارتفاع الدرجة تجاه التأكيدية، وهو ما يحدث فى الكثير من الحضارات المتقدمة ومنها اليونانية.

لماذا إذن لم يؤد تقدم الحضارة إلى اعتزاز الإنسان بحضارته، ومن ثم اعتزازه بنفسه ؟ يصعب أن نحدد الأسباب بدقة، ولكن من الممكن أن نتصورها. فالإنسان الذى يحقق التقدم والانتصار، دون أن يشعر بأنه حقق الكثير، ودون أن يعتز بنفسه، هذا الإنسان لا يشعر فعليا أنه فعل شيئا، أو لا يشعر أنه فعل شيئا يدعو للاعتزاز. وفى المجتمع الفرعونى نجد النصر الحضارى، وقبولا لهذه الحضارة. وهو ما يشير لوعى الفرعونى بما استطاع تحقيقه.

والحقيقة أن درجة هذه السمة تثير تساؤلات يصعب أن نحدد إجاباتها، ولكن يبدو أن هناك دافعا يدفع المصرى إلى تقييم نفسه دون زيادة أو نقصان، إنه دافع يضعه فى موضع لا يستطيع أن يتحرك عنه، بالرغم من وجود أسباب تدفعه للاتجاه نحو التأكيدية. ولكن، ما هو هذا الدافع ؟ وعلى سبيل الفرض فقط، ربما يكون هو الشعور بأنه مهما فعل فلن يستطيع أن يتحكم فى حياته، ومهما قدم من إنجاز، فهذا لا يعنى أنه أصبح قويا يستطيع أن يفعل ما يريد. فهل هى الزراعة، وتحكم المناخ، والفيضان، وصلابة الأرض تلك التى تجعله لا يستطيع أن يغالى فى تقييم نفسه ؟ فحتى ملوك مصر الفراعنة، حيث يفترض أن يظهر لديهم ميل للتأكيدية، وهو ما وجد

بالفعل، ولكنه .ليس ميلا مبالغا فيه، ولا يتلاءم مع عظمتهم كملوك لأول حضارة بشرية. فهناك دائما – لدى كل طوائف الشعب حدا للتأكيدية، فيظهر منها ما يلاءم الموقف. ويظل ميل المصرى لعدم المبالغة فى الاعتزاز بالنفس، وعدم المبالغة فى الثقة بنفسه، بالرغم من كل ما حققة من إنجاز.

وهذا ليس حال اليونانيين، فهم يميلون للتأكيدية، فتتسم نظراتهم وسلوكهم، بالثقة والإحساس بالقوة، والاعتزاز بالنفس. وقد حقق اليونانيون الكثير، وحققوا ما يبرر هذا الميل لديهم. وبرغم اختلاف مجالات التقدم، فإن ما حققه المصريون لا يقل شأنا عن ما حققه اليونانيون، وقد كان المصريون أسبق فىبناء حضارتهم لعدة قرون. وهنا يظهر أثر المكان، وأثر الخبرة، أى علاقة الإنسان بالمكان عبر الزمن. فقد توفر لكلا الشعبين – اليونانى والفرعونى – الأسباب التى تدعو إلى الميل للتأكيدية، ولكن الأول استجاب لهذه الأسباب، ولم يستجب الثانى.

ويبدو أن جغرافية مصر وخبرات شعوبها تدفعها لعدم المغالاة فى تأكيد الذات. ويبدو أن الصحراء الشاسعة، تلك الحدود الطبيعية، والجبال والهضاب، والنيل وفيضانه، وغيرها، تجعل الإنسان المصرى لا يندفع وراء المغالاة فى تأكيد الذات. ولكن هناك احتمالا آخر هو مدى تأكيد الحضارة على الإنسان، كمعنى وقيمة. فإن كان لهذا العامل دور، فهو يعنى أن الحضارة الفرعونية لم تكن تعط للإنسان قيمة مبالغا فيها، ولم تركز على الفرد بدرجة واضحة، مما يؤدى إلى عدم وجود نزعة تجاه الذاتية وتأكيد الذات. ويعنى ذلك – فى المقابل – أن الحضارة اليونانية قد أعطت للفرد قيمة كبيرة، وأكدت على أهميته، وأنه صانع المعجزات؛ ولذلك استجاب الإنسان إلىّ هذا بظهور الميل للتأكيدية.

على أية حال، جاء اليونانيون يحملون شخصية أخرى وحضارة جديدة، وجاء معهم الميل للتأكيدية، والذى يظهر فى المجتمع المصرى اليونانى. ولكن الفجوة بين الفرعونية واليونانية لم تكن متسعة، فهى تظهر فى درجة واحدة تفصل بين التوسط، والميل المحدود للتأكيدية. وفى العصر الرومانى، ومع دخول المسيحية، نجد ميل الشخصية إما إلى التوسط أو إلى التأكيدية. وكأن الدرجة تقع بين التوسط، والميل إلى التأكيدية، أى كأنها نصف درجة بعد التأكيدية. ونظرا لعدم وجود فرق كبير بين الفرعونية

واليونانية، ولأن الرومانية تتفق تقريبا مع اليونانية، فقد جاءت درجة السمة معبرة عن ميل يجمع آثار هذه الحضارات معا. ولا يظهر أثر محدد للمسيحية، وما حملته معها من إطار حضارى وفكرى، إلا إذا كان تأثيرها يماثل أثر الحضارات الفرعونية واليونانية، أو يميل للتوسط، أو التأكيدية بدرجة واحدة.

وهكذا تجمعت العديد من التأثيرات، وكلها كان فى اتجاه واحد، وأدى ذلك إلى احتفاظ السمة بمستوى متقارب عبر القرون المتتالية. ويتأكد هذا أيضا فى الشخصية القبطية، حيث نجد أنها تميل إلى التوسط بين الضعف والتأكيدية. وبالرغم من أن هذه الشخصية الشعبية قد اختلفت عن شخصية الحضارة الرومانية المسيحية السائدة فى سمات عديدة، إلا أنها تتفق معها فى هذه السمة، وتضيف قناة جديدة للترابط بين شطرى المجتمع الرسمى والشعبى، أو الطبقة الوسطى والطبقة الشعبية، كما أن هذا الميل للمستوى المتوسط لدى الطبقة الشعبية يؤكد قوة وأثر ظهور السمة فى مستوى واحد تقريبا على مر العصور، مما جعل لها وضعا سياديا فى المجتمع المصرى.

وفى العصر الإسلامى، تظهر الشخصية العربية ميلا للضعف. ومع هذا الميل نتساءل عن المصدر. ولا يوجد احتمال أن يكون هذا الميل نابعا من الحضارة المصرية. ولا يوجد احتمال أن يكون نابعا من الفكر الإسلامى. فربما يؤكد الفكر الإسلامى على البعد عن الكبرياء أو المبالغة فى التأكيدية، ولكنه لا يؤكد على ضعف الذات، وعدم الاعتزاز بالذات. وهذا يصل بنا إلى الاحتمال الأخير، وهو أن الميل للضعف يعد سمة عربية، جاءت إلى الحضارة الإسلامية من أحد الحضارات العربية التى تمثل جذور الشعوب المكونة للأمة الإسلامية، فدرجة الشخصية المصرية فى العصر الإسلامى هى – فى الواقع – درجة الشخصية العربية أو درجة للطابع السائد فى الدولة الإسلامية عامة ؛ لذا فهى ذات دلالة، ليس بالنسبة للشخصية المصرية بل العربية، أو طباع الدول المكونة للأمة الإسلامية، أيضا.

وفى هذا المناخ، يأتى "القرن العشرين". ومن خلال محصلة التاريخ والماضى، نتوقع أن نجد ميلا للتوسط على سمة (الضعف – التأكيدية). ولكن هذا لم يحدث، بل نجد ميلا للضعف. فالأثر الفرعونى واليونانى والرومانى، لم يتح له الظهور فى القرن العشرين. فمن خلال انتماء مصر للحضارات

العربية، إطار الدولة الإسلامية، تأثرت بالشخصية العربية، بدرجة أدت إلى الخفض من أثر الشخصية الفرعونية، وما تلاها. ويلاحظ أنه في سمات كثيرة سابقة كنا نجد اتفاقا بين درجة السمة في معظم العصور، وهو ما ينتج عنه استمرار سمة الشخصية في نفس اتجاهها الماضي، وفي حالات أخرى كنا نجد اختلافات في العصور الأساسية - الفرعونية والمسيحية والإسلامية - كما في سمة التأكيدية، وكان ينتج عن هذا أحيانا أن تظهر السمة في مستوى متوسط يكون محصلة المستويات السابقة. ولكن في سمة التأكيدية لم يحدث ذلك، والواقع أنه وجد في هذه السمة اتجاه مصري فرعوني يتجه بها إلى الوسط، كما وجد اتجاه عربي يتجه بها إلى الميل للضعف، والفرق بينهما يصل إلى درجة واحدة، بغض النظر عن الأثر الروماني اليوناني الخالص، والذي يظهر ميلا للتأكيدية. ولهذا فإن محصلة هذه الاتجاهات يمكن أن يكون الميل بنصف درجة نحو الضعف، وهو ما لا يمكن أن يظهر في أسلوب القياس الحالي. وباختصار، فإن الأثر العربي يتفاعل مع الشخصية المصرية عبر قرون طويلة متلاحقة، مما ينتج عنه ميل الشخصية المصرية المعاصرة للضعف.

تحجيم الذات - تضخيم الذات :

تأخذ الشخصية المصرية في هذه السمة الدرجات التالية :

١- في العصور الفرعونية	: ٤
٢- في العصر اليوناني	: ٤
٣- في العصر الروماني (في الأعمال المسيحية)	: ٣
٤- في العصر الروماني (في الأعمال غير المسيحية)	: ٤
٥- في الشخصية القبطية	: ٢
٦- في العصر الإسلامي	: ٣
٧- في القرن العشرين	: ٢ أو ٣

لم يظهر ميل للتضخيم في الشخصية الفرعونية، حيث وجد أن الشخصية تميل للوسط بين التحجيم والتضخيم، في حين أن الحضارة الفرعونية، وتقدمها، وانتصاراتها، تشجع على الميل للتضخيم، ولكن هذا لم يكن طابع الشخصية الفرعونية. والتضخيم لا يعني صناعة تماثيل ضخمة،

ولكن يعني تصوير الإنسان بأسلوب يظهره كبطل، وكأسطورة، أى يظهره ككيان فريد لايوجد مثيله. وفى الفن الفرعونى قد نجد التماثيل الكبيرة، وأحياناً نجد رسم الملك أكبر من بقية الشعب، ولكن هذا لا يشير إلى التضخيم؛ فتصوير الملك أكبر من الشعب يظهر فى لوحات وأعمال تتطلب ذلك. فرسم الملك فى حجم بقية الشعب لا يتيح تحديده ومعرفته، كما أن التكبير فى المعارك الحربية، فيظهر الملك، الذى هو قائد الجيش.

وتتفق نتائج هذه السمة مع ما ظهر فى سمة الضعف – التأكيدية، فالتقدم والانتصار الفرعونى لم ينتج عنه مبالغة الإنسان فيما حقق من أعمال، وبالتالى لم ير الفرعونى نفسه كإنسان مميز، لا يشابهه أحد. ويدل ذلك على أن التفاعل بين الإنسان والواقع لا يمثل علاقة بين سبب (الواقع) ونتيجة (الإنسان)، بل يمثل عملية تفاعلية لعشرات المتغيرات التى تشكل خبرة الشعوب.

ويتأكد هذا فى الفن اليونانى، حيث يظهر ميل لدى الشخصية اليونانية الأصلية إلى التضخيم، ويعبر هذا الميل عن تأثر الإنسان اليونانى بما حقق من حضارة وانتصارات، مما دعاه لتضخيم ذاته. وبفرض أن الميل للتضخيم فى الشخصية اليونانية هو ميل محدود (الدرجة ٥)، ولهذا فإن الفرق بين الشخصية الفرعونية واليونانية فرق محدود. وعندما يأتى اليونانيون إلى مصر لا يحدث تصادم حقيقى فى هذه السمة، ويظهر المجتمع المصرى اليونانى ميله تجاه التوسط على هذه السمة. فالوافد الجديد قد جاء باتجاه نحو التضخيم بدرجة واحدة، والحضارة الأصلية جاءت بميل باتجاه الوسط. ولم يكن الفرق بين الحضارة الأصلية والوافدة ممثلا لأى قوى حقيقية، فالفرق المحدود يعنى قوة محدودة، وهذه القوة المحدودة لا تقدر على التغيير ؛ ولهذا تحتفظ هذه السمة بنفس مستواها منذ العصور الفرعونية وحتى العصر اليونانى.

ويتأكد هذا الميل إلى التوسط فى العصر الرومانى، فتظهر الأعمال غير الدينية ميلا للجمع بين التحجيم والتضخيم يتلاءم مع الموقف والموضوع. وعلى هذا يصبح الميل للوسط ذا قوة واستمرارية ؛ فهو ميل شبه ثابت على مدار قرون متواصلة، ولكن هذا لا يستمر طويلا، فسرعان ما يحدث تغير جديد يواكب دخول المسيحية مصر.

فمع دخول المسيحية، وقيام حضارة مسيحية، تظهر الشخصية المصرية ميلا تجاه التحجيم. وهذا الميل يشير إلى نزوع الفرد تجاه التقليل من شأن نفسه، وهذا هو إنكار الذات وشعور الفرد بأنه لا يمثل قيمة عظيمة في حد ذاته، وأنه مجرد إنسان خاطئ لا يستطيع أن يفعل شيئا، وهو تصور ينبع من فكر ديني - ولا نقول أنه تصور ديني - فمن خلال المفاهيم المسيحية، وانتشار التدين، قام في مصر فكر ديني مسيحي، وهو فكر مصري أيضا. وهذا الفكر لم يؤكد على قيمة الإنسان ومكانته، بل أكد على العكس. فحدد للإنسان مكانة محددة، تقلل من شأنه ؛ لأنه إنسان خاطئ. وهذا يظهر المقارنة بين الإنسان والله في الفكر الديني. فيمكن أن نفرض أن تمجيد الله يعني - في نفس الوقت - التقليل من شأن الإنسان. وهذه ليست حتمية فكرية، فيمكن أن نمجد دون التقليل من شأن الإنسان، فكلاهما يمثل تكوينا يختلف جذريا عن الآخر. ولكن الفكر الديني السائد كان يربط الإنسان والله، بالطريقة التي تجعل تقديس الله يحتاج إلى التقليل من شأن الإنسان.

وفي نفس هذا العصر الروماني تظهر أول حضارة شعبية، حيث نجد أن الشخصية القبطية صاحبة هذه الحضارة تظهر ميلا واضحا تجاه التحجيم. ولكن، هل هذا الميل نابع من جذور تاريخية ؟ أم أنه يعبر عن الطبيعة الشعبية للشخصية ؟ أم أنه يعبر عن فكر مسيحي ؟ ولعل الإجابة هي أن كل ذلك صحيح. فالشخصية القبطية ليست وليدة ذلك الزمان، بل هي امتداد للطبقة الشعبية المصرية منذ بدايات التاريخ، ولكن هذه الطبقة الشعبية لم تكشف عن نفسها في فن شعبي مزدهر كما حدث في الفترة القبطية.

وإذا صدق الفرض الأول، فإن الميل للتحجيم يعد سمة ممتدة من التاريخ الفرعوني، كأحد مميزات الشخصية الشعبية. وهو ما يعني أن هذه الشخصية كانت ترى أنها ضئيلة، وهي في أعظم فترات التقدم، وربما يفسر هذا عدم ظهور ميل للتضخيم في العصر الفرعوني. فهذه النتيجة تشير لعدم إحساس الإنسان بأنه صاحب الحضارة، أو أنه صاحب الفضل، برغم كل ما فعل، فهو يجد نفسه ضئيلا في هذا الواقع.

أما الفرض الثاني، فيشير إلى ارتباط الميل للتحجيم بالطبقة الشعبية وشخصيتها، وهو فرض مقبول. فهذه الطبقة تعيش الحياة، وتقدم الطاقة

والعمل، وتقدم الغذاء والبناء، ولكنها تعيش على هامش الحياة. فهي لا تسطير على الواقع والأحداث، ولا تملك القدرة على السيطرة على مصيرها. وفى حين نجد أن السلطة والقوة فى يد غيرها من الطبقات الغنية، والمثقفة وأصحاب السلطات والوظائف.

وفى هذا المناخ يأتى الفكر المسيحى كعامل جديد يدفع تجاه التحجيم، فيظهر الفكر الذى ينادى بالروحانيات، ويؤكد أن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئا، وأنه خاطئ ومذنب، ومن هنا ينبع إنكار الذات، والتقليل من قيمة الإنسان وما يمكن أن يفعله. فمركز الاهتمام ينتقل من الإنسان إلى الله، ومع هذا الانتقال يقل شأن الإنسان، ليرتفع شأن الله. ويخلق بهذا ميل جديد فى الشخصية يظهر فى الحضارة المصرية الرومانية، والشخصية القبطية، أو يظهر فى المجتمع الرسمى والشعبى فى العصر الرومانى. ويمثل ذلك نقطة التقاء بين شطرى المجتمع تضاف إلى نقاط الالتقاء السابق، وتقلل من الفجوة التى تصنعها نقاط الخلاف والتضاد. وهذا يظهر الأثر الدينى القوى، فبعد قرون طويلة من الميل تجاه الوسط بين التحجيم والتضخيم تأتى المسيحية، ويظهر معها فكر وحضارة جديدة، يكون لها من القوة بحيث تغير ما كان فى الماضى. فالتدين، والمؤسسات الدينية، وتدين الحضارة والفكر، كلها عوامل تساعد على امتداد أثر الدين وإعطائه قوة وفاعلية فى تغيير الشخصية القومية عبر الزمن.

ثم يأتى الإسلام، ومعه تقوم الحضارة الإسلامية، ليظهر نفس الطابع والأثر الدينى، فنجد أن الشخصية العربية الإسلامية تميل إلى التحجيم. وهو لا يؤكد الأثر الدينى بقدر ما يؤكد على الطابع الشرقى للتدين. ولا نستطيع أن نحدد أثر الدين فى الغرب – سواء المسيحى أو الإسلامى – فذلك يحتاج لدراسات منفصلة – ولكن تشابه الأثر الدينى المسيحى فى مصر مع الأثر الدينى الإسلامى فى الوطن العربى يشير إلى وجود طابع شرقى دينى. فمع تغير الدين، والدول التى تنتمى له، ومع تغير الحضارات، وأسلوب المجتمع فى فهم الدين، إلا أن هناك تشابها فى الأثر النفسى.

وبهذا المعنى، يأتى الإسلام، وتقوم معه حضارة وفكر بشرى إسلامى، وفى هذا المناخ نجد أن تقديس الله يدعو إلى التقليل من شأن الإنسان، وأن التأكيد على قدسية الله وقوته وكماله يستتبعه شعور الإنسان

بأنه دون المستوى المقبول ؛ ولهذا يـأتى مع الدين والتدين نزعة واضحة لإنكار الذات والتقليل من شأنها.

وفى هذا المناخ النفسى الاجتماعى تأتى الشخصية المصرية فى القرن العشرين معبرة عن ميل واضح تجاه التحجيم، ومؤكدة أن الأثر الدينى هو العامل الرئيسى فى هذه السمة. فالبرغم من أن الشخصية المصرية فى جذورها تميل إلى الجمع بين التحجيم والتضخيم بقدر متساو، إلا أن الأثر الدينى المتتابع للمسيحية والإسلام قد غير من هذا الميل، وظهر معه ميل جديد للتحجيم، أصبح فيما بعد ميلا سياديا، يميز الشخصية المصرية عبر ثلاثة عصور، تبدأ من العصر الرومانى حتى اليوم.

الفهلوة – الكفاح :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١– فى العصر الفرعونى	٤:
٢– فى العصر اليونانى	٤:
٣– فى العصر الرومانى	٤:
٤– فى الشخصية القبطية	٤:
٥– فى العصر الإسلامى	٣:
٦– فى القرن العشرين	٣:

يثير قياس هذه السمة بعض التساؤلات ؛ فسمة الفهلوة – الكفاح هى سمة المتعة – المعاناة، وهى بالتالى المقابلة بين النزوع إلى التمتع كهدف فى الحياة، فى مقابل الميل للكفاح والمعاناة كهدف فى الحياة، وبالتالى تفرق السمة بين من يرى أن الحياة متعة، ومن يراها معاناة. وبهذا المعنى يمكن قياس السمة فى الفن التشكيلى، ومع هذا واجه الباحث صعوبة فى قياسها ؛ فالميل للتمتع يمكن قياسه فى مواقف اللهو والحفلات، والميل للمعاناة يمكن قياسه فى مواقف العمل. ويصعب قياس السمة فى أى موقف آخر، أو فى المواقف المحايدة. وعلى هذا أصبح قياس السمة هو قياس لمدى الانخراط، سلوكيا، فى مواقف التمتع ومواقف الكفاح، ويؤدى ذلك إلى الحد من إمكانية قياس السمة، مما يدفع فى أحيان كثيرة، لقياسها عن طريق المقارنة

العامة، بين مدى التركيز على موضوعات العمل، أو موضوعات اللهو فى التراث الفنى.

ومع بداية التاريخ المصرى، يظهر ميل الشخصية الفرعونية إلى التوسط بين الفهلوة والكفاح، ويشير هذا التوسط إلى عدم وجود انخراط واندماج شديد فى أى من مواقف العمل أو اللهو. وإذا وضعنا التكرارات فى الاعتبار، سنجد أن مواقف الكفاح تتكرر أكثر من مواقف اللهو، وهذا يشير إلى ميل الشخصية للكفاح، ولكن التكرار ليس دليلا كافيا ؛ فقياس شدة السلوك فى المواقف يعد مؤشرا لشدة السمة، أفضل من قياس التكرارات.

وفى هذا المجتمع الفرعونى، يفرض أن نجد ميلا للكفاح، ويقوم هذا الفرض على المقابلة بين بناء الحضارة الفرعونية، وما تحتاجه من جهد وعمل. فهذه الحضارة الشامخة - بما فيها من بناء فنى ومعمارى - تعنى أن وراء ذلك جهد الآلاف من أبناء مصر. ومع ذلك لا نجد ملامح الانخراط والاندماج فى العمل، تلك الملامح التى قد تشير إلى التمتع بالكفاح، والرغبة الشديدة فى العمل. ويدل ذلك على أن المصرى كان يعمل، ولا يقصر فى عمله، ولكنه لا يتمتع بكفاحه. فهو يعمل لأن ذلك ضرورى، دون أن يتكاسل، لكنه لم يصل للمرحلة التى يكون فيها العمل مطلوبا لذاته، وأن تكون الرغبة فى العمل هى المحرك الأساسى للرغبة فى الحياة.

ولكن، من الجانب الآخر، لا نجد فى المجتمع الفرعونى مظاهر للهو والتمتع تشير إلى اهتمام الإنسان بهذا الجانب. فالفرعونى لا يعيش ليعمل، ولا يعيش ليلهو، ولكنه يعيش، وفى خلال حياته وأيامه يعمل ويلهو. فالهدف من الحياة ليس العمل، وليس اللهو، ولكن وجود الحياة، واستمراريتها، يؤدى إلى العمل واللهو بالرغم من أن العصر الفرعونى كان أكثر العصور التى تلائم سمة الكفاح، أى تلائم الحياة من أجل الكفاح. ولكن تركيب المجتمع الفرعونى لم يسمح بذلك، فهو مجتمع النظام، ومن خلال النظام يكون لكل إنسان عمل محدد عليه أن يؤديه بطريقة معينة وفى زمن محدد. وفى هذا المناخ لا توجد فرصة لكى يعمل الإنسان ليحقق ذاته. وأيضا، فإن مناخ التقليد، أى العمل من خلال تقاليد محددة، وتقليد الآخرين، يجعل من العامل آلة حية، لا تتفاعل مع موضوع العمل، ولا الناتج النهائى له.

وهذه هى التركيبة الفرعونية للمجتمع التى تجعل من العمل جزءا من النظام، والكل يعمل، ولكن فى صمت. ربما لا يعترض أحد، وربما لا يتكاسل أحد، ولكن العمل لا يصل لحد الهواية، ولا يصل لحد الاندماج والحب الشديد للعمل. فالمجتمع لا يطلب من الشعب أن يحقق الحضارة والتقدم والإنتاج، ولا يطلب منهم الإبداع والتفوق، ولكن يطلب منهم مهاما محددة، وأعمالا معينة، وهم ينفذون ما يطلب منهم، ونتيجة لذلك تقوم الحضارة الشامخة، حضارة النظام، التى ولدت فى أحضان النظام، والتى ولد معها النظام.

وفى هذا المناخ، يأتى المستعمر، وقبله تضعف الدولة الفرعونية، ولا يتاح لنا أن ندرس آخر العهود الفرعونية، عهود الانحطاط، من خلال نماذج كثيرة، فتراثها الفنى محدود. ومع هذا، فما يوجد من هذا التراث يشير إلى عدم تغير السمة. فالبرغم من ضعف الدولة والنظام – سياسيا وعسكريا، حتى جاء المستعمر – إلا أن نظام المجتمع، ذلك النظام النفسى الاجتماعى، لا يتغير. ويبدو أن التكوين الفرعونى كان من القوة بحيث لا تؤثر فيه التغيرات، أو لا تترك آثارها – دائما – بسرعة. فقد ضعف حكم الفراعنة، ولكن لم يوجد دافع تجاه التكاسل والتمتع وعدم العمل. ولهذا استمر الوضع على سابق عهده، وظل العمل والتمتع، كل فى حدوده، لا يتغلب أحدهما على الآخر، وظل كل إنسان يؤدى العمل المطلوب منه.

ومع دخول اليونانيين إلى مصر، لم تتغير السمة، فالشخصية المصرية اليونانية تميل للتوسط أيضا. فلم يأت اليونانيون بالجديد، ولم يغيروا واقع المجتمع، وكل ما حدث أن نظاما قد ذهب، وأتى نظام آخر بعده، وكل منهما كان نظاما بالرغم من اختلاف القواعد، وتغير المنظم. فاستمرت السمة على سابق عهدها، تستمد من الواقع والتاريخ قوة تؤكد على وضعها، وتثبت درجتها.

وكما حدث مع اليونانيين حدث مع الرومان، فانتقل الحكم إليهم ولم تتغير السمة، وتغير النظام، ولم تتغير السمة. وظل الميل إلى التوسط، إلى الجمع بين المتعة والمعاناة ثابتا يتغير. ثم جاءت المسيحية ومعها فكر جديد، وحضارة جديدة، ولكن السمة لم تتغير فالمصرى لا يعيش لكى يتمتع، ولا يعيش لكى يعمل، ولكنه يعيش وخلال حياته يعمل ويتمتع. فهو يقوم بدوره

فى الحياة، كما يتوقع منه، ولكنـه لا يحدد لنفسـه دورا خاصـا، فلا يجد فـى العمل هدف حياته، ولا فى التمتع.

واستمرارا لما سبق، تجئ الشخصية القبطية معبرة عـن الطبقـة الشعبية، ومعبرة عن ميل للوسط بين الفهلوة والكفاح. وهكذا تتشابه الطبقة الشعبية مع المجتمع الرسمى، ويضـاف بعد جديد للقاء بينهما، ويقل أثر الشقاق درجة أخرى. وهكذا، أيضا، تظهر السمة فى مستوى محدد وثابت طيلة العهود المصرية، بدءا مـن الفرعونيـة، حتـى الرومانيـة، ومـرورا باليونانيـة. وتحتفظ السمة بثباتها فـى الحضـارة والمجتمـع، كما فـى الطبقة الشعبية. وهذا الثبات يطرح تساؤلا عن سببه : فهل من الممكن أن توجد أية نزعة أو ميل لهذه السمة لم تظهر فى الفن ؟ ربمـا يكون ذلك محتمـلا. ففـى العصر الرومانى المسيحى لا نجد تراثا يسجل واقع الحيـاة اليوميـة، وبالتـالى لا نستطيع تحديد الدرجة وقياسها بدقة، وفى الشخصية القبطية، وبالتالى فـى الفن القبطى، لا نجد نماذج تصويرية، تصور لقطات من الحياة، بقدر ما نجد إشارات للحياة فى التكوينات الفنية. وعدم وجود تكوينات واقعية متكاملة لمشاهد اللهو والعمل يؤثر على دقة قياس السمة. باختصار : تظهر الشخصية ميلا للوسط عبر العصور المتتالية، ولكن قياس السمة يواجه صعوبة حقيقية فـى العصـر الرومـانى المسيحى، والفن القبطـى، مما قد ينتج عنه اختفـاء لميل ما.

وفى العصر الإسـلامى، تظهر الشخصية العربية ميـلا للفهلـوة، أى ميلا للتمتع، وهنا نجد أن التمتع أصبح هدفا فى الحياة، وأن العمل هو وسيلة التمتع، أو أن العمل هو ضرورة ودون وجود الضرورة والحتميـة، فلا قيمة للعمل، ولكن هذا الميل ليس شاملا للحضارة العربيـة الإسلامية، أو لا يمكن أن نفرض ذلك، ولكنه يظهر أساسا فى الفـن التركى، ويتـأكد فـى الأعمال الأدبية العربية، التى تنتمى للعصر المملوكى وما قبله. وقد تكون هـذه السمة مملوكية أو وتركية الأصل، وقد تظهر فـى حضارات عربيـة أخرى، أو لا تظهر. وعلى أية حال، فهى سمة عربية تظهـر خاصـة فـى التراث التركى، ففى هذا المجتمع كان اللهو أفضل من العمل، وكان التكاسل أمتع من الكفاح.

ولم يكن التأثير التركى محدود الأثر، أو أى تأثير آخر سبقه فى نفس اتجاهه ؛ فقد أدى ذلك إلى صبغ الشخصية العربيـة بـالميل للفهلـوة، مما أثر

على قيمة العمل والكفاح. ولعل لذلك أبلغ الأثر على الحضارة الإسلامية، وعلى كل الدول المنتمية لها، أو بعضها على الأقل. ففي هذا المناخ لا تقوم الحضارات، بل تسقط، فبدون العمل لا يمكن أن يحدث التقدم. وعندما يرى الإنسان أن هدف الحياة هو التمتع، يصبح العمل أمرا غير مرغوب فيه. ولهذا فإن العامل يعمل، وهو يهدف من ذلك للوصول إلى التمتع، من عائد العمل، فالعمل لا يطلب لذاته. وعندما يؤدى الفرد عملا وهو لا يحبه، ويميل لكراهيته، فإن إنتاجه يقل، وجودته تقل.

ويلاحظ - بجانب هذا - أن الميل للفهلولة قد ظهر فى المخطوطات الأدبية العربية، وظهر فى الأعمال الفنية التاريخية للتراث التركى. وفى هذه الأعمال الأخيرة كان الموضوع الرئيسى هو السلطان، ثم كان الشعب. وقد يعنى ذلك أن الميل للفهلوة لم يكن موجودا لدى الشعب أو لدى طبقاته المختلفة بقدرما كان موجودا لدى بعض طبقاته، خاصة الطبقة الحاكمة، وقد يكون ذلك صحيحا. ولكن، سواء أكان موجودا لدى الشعب أم الطبقة الحاكمة، فهو موجود، ومن خلال مصدر وجوده استطاع أن ينتشر ليؤثر على الشعب والحضارة. فوجود مثل هذا الميل فى الطبقة الحاكمة يمكن أن يؤدى إلى ظهور الميل للفهلولة والتمتع فى بقية الطبقات، وبالتالى فى المجتمع والحضارة.

وهذا ما يتأكد فى القرن العشرين، حيث نجد أن الشخصية المصرية المعاصرة تميل للفهلولة بدرجة محدودة. فقد أدى الأثر العربى، أو التركى، إلى حدوث أثر حقيقى فى المجتمع والحضارة، مما نتج عنه تغير ثابت فى السمة، على مستوى الشخصية القومية. وقد أدى ذلك إلى تغير السمة بعد تاريخ طويل. فعبر التاريخ المصرى، كانت درجة السمة تشير للميل للوسط بين الفهلولة والكفاح، ولكن مع الأثر التركى أو العربى، حدث تغير فى المجتمع أدى إلى تغير السمة. وقد حدث ذلك من خلال تغير نظام المجتمع ؛ فتغير النظام الاقتصادى والاجتماعى، وأساليب العمل، وأهدافه يؤدى إلى تغير السمة ؛ لأنه يؤدى إلى تغير السلوك، ومع مرور الوقت تتكون عادات سلوكية جديدة، تكون المؤشر الأول لتغير السمة.

ولكن القرن العشرين قد شهد أحداثا كثيرة، وبالتالى شهد تغيرات كثيرة. وعند قياس السمة، لم نجد مؤشرات لوجود أكثر من درجة للسمة فى

فترات زمنية محددة، فلم ترتفع في اتجاه الكفاح، أو في اتجاه الفهلوة في فترة دون الأخرى. ولعل الفن لم يكن شديد الحساسية لتغيرات السمة، أو لعله لم يستوعب بعض التغيرات بعد ؛ فالملاحظات الخاصة بالسمة تشير إلى وجود ميل محدود للفهلولة، وهو يعد ميلا عاما لشخصية القرن العشرين.

والميل للفهلوة يعنى أكثر من معنى أو حالة : فقد يكون مؤشرا للبعد عن العمل، أو للتكاسل، أو للنفوز من الكفاح، بجانب أنه مؤشر للرغبة في التمتع، وجعل التمتع هو هدف الحياة. ومن خلال هذه التفرقة، يمكن أن نفرض أن الميل للتمتع أو الفهلوة هو سمة مميزة للقرن الحالى، منذ بدايته، ولكن الأسباب تتغير، ويتغير معها مضمون السمة السلوكى. فيمكن أن نفرض أن الميل للفهلوة في بدايات القرن يعبر عن نفور من الكفاح والمعاناة، في حين أنه في السنوات القليلة الماضية يعبر أكثر عن ميل للتمتع، وتحقيق أفضل مستوى للتمتع بالحياة. ففي بدايات القرن كان التمتع متاحا لبعض الأشخاص دون غيرهم، وخلال حقبة الاشتراكية (فيما بعد ١٩٦٠) أصبح التمتع متاحا للقلة القليلة، في حين لم يكن أمام الشعب فرصة للإثراء، أو التمتع بكماليات الحياة. ومع هذا لم يكن هناك ميل للعمل، بل نفور منه. أما في فترة الانفتاح الرأسمالى (فيما بعد ١٩٧٣) أصبح متاحا للكثيرين تحقيق الثراء، والتمتع بالكماليات، وأيضا تحقيق الثراء السريع، وتوافق ذلك مع وجود ميل للتمتع أو الفهلوة، لم تتح له الفرصة للظهور، وعندما جاءت، كان انفجارا سلوكيا ونفسيا، ويمكن أن تراه العين المجردة.

ويتأكد هذا أيضا من خلال نتائج الثورة الاشتراكية، فقد كانت نتائجها سياسية، أكثر منها إنتاجية وصناعية. وبعد تجربة ليست بطويلة، كانت النهاية هي نظام بيروقراطي لا يستطيع أن ينتج. فقد كان هناك ميل للكفاح ولكن على المستوى السياسيى الأيديولوجي – أي المستوى النظرى – ولكن عمليا لم يوجد هذا الميل، وبالتالي لم يتح لصرح الصناعة الاشتراكي أن يؤدى دوره، وأن يصل بالمجتمع إلى قاعدة اقتصادية كان يمكن أن تقيه المشكلات الاقتصادية التي يواجهها الآن، بدلا من أن تكون إحدى هذه المشكلات.

السلبية – الإيجابية :

فى هذه السمة، أظهرت النتائج الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات الفرعونية	٢:
٢- فى نهاية عصر ما قبل الأسرات وبداية عصر الأسرات	٤:
٣- فى عصر الأسرات الفرعونية وحتى نهايتها	٤:
٤- فى العصر اليونانى	١:
٥- فى العصر الرومانى	٤: أو ٣
٦- فى الشخصية القبطية	٢: أو ٣
٧- فى العصر الإسلامى	٣:
٨ - فى القرن العشرين	٢: أو ٣

تقيس هذه السمة سلوك الإنسان فى مواجهة المواقف التى تمثل مشكلات، وهى ترتبط بسمة التحوير – المواجهة، ولكنه ارتباط غير منتظم. فعلى المستوى النظرى يمكن أن ترتبط السلبية بالتحوير، وربما بالمواجهة، وكذلك الإيجابية يمكن أن ترتبط بالتحوير أو المواجهة. فإذا مالت الشخصية للتحوير، فهذا يعنى أن المشكلة تفسر بأسلوب يبعدها عن الحقيقة والواقع، فيصبح لها أسباب غير حقيقية. وبالرغم من حدوث التحوير، فيمكن أن تقف الشخصية موقفا سلبيا من المشكلة ولا تحاول حلها، أو يمكن أن تأخذ منها موقفا إيجابيا فتحل المشكلة، أو تحاول حلها، ولكنها – فى الواقع – لا تحلها حلا جذريا، أو حلا جيدا ؛ فهى تحل مشكلة محورة، وبالتالى تعالج المشكلة من خلال مواجهة أسباب غير أسبابها الحقيقية. ومن الجانب الآخر، يمكن أن تميل الشخصية إلى المواجهة، فتحدد المشكلة بصراحة، وتواجه عيوبها وواقعها، ومع هذا يمكن أن تحاول حلها (إيجابيا) أو لا تحاول حلها (السلبية)، فقد ينزع المجتمع لتحديد عيوبه ومشكلاته، ويعبر بصراحة عن مشكلاته ولا يحورها، ولكن – فى نفس الوقت – قد لا يأخذ أى دور إيجابى فى حل هذه المشكلة، وتغيير العيوب.

ومع هذا، فإن سمة التحوير – المواجهة، وسمة السلبية – الإيجابية، تلتقيان وترتبطان عند نقطة محددة، وهى الهرب. فمن التحوير أن يهرب الإنسان من المشكلات ولا يواجهها، ولا يعبر عنها، ولا يحاول مصارحة نفسه بها، ومن السلبية أن يهرب الإنسان من المشكلات ولا يحاول حلها.

وهنا ترتبط السمتان، وهو ما يحدث فى الواقع المصرى. وهو ما يظهر من النتائج، فنجد فى بعض العصور أن هناك نزعة للهرب، تجعل الشخصية تميل للتحوير، وتميل للسلبية، وقد يكون هذا ارتباطا زائفا، أى ناتجا عن قياس سمتين من خلال نفس الملاحظات، وهو احتمال مقبول، وسببه عدم توفر أدلة ومؤشرات وملاحظات كافية لقياس كل سمة على حدة، ومع هذا تبقى لدرجات سمة المواجهة، وسمة الإيجابية دلالتها وأهميتها كمؤشرات للشخصية المصرية.

ونبدأ من حيث يبدأ التاريخ، من عصر ما قبل الأسرات، فنجد ميل الشخصية المصرية للسلبية بدرجة واضحة. ونظرا لعدم توفر الكثير من الأعمال الفنية فى هذه الفترة ؛ لذلك فإن هذه الدرجة استخرجت من عمل فنى واحد، وبالرغم من أنه غير كاف، إلا أنه له دلالة هامة ؛ فقد ظهر فى هذا العمل أن الإنسان يهرب من الحيوان، فالحيوان هو الأقوى. وهذا الموقف يرتبط بالصيد والعمل، وتوفير الطعام، ولهذا فهو يشير إلى فشل الإنسان فى مواجهة المشكلة، وهى قوة الحيوان، وأنه لم يستطع أن يجد الحلول الكافية لها، ولهذا فهو يميل للسلبية. ولكن قبل نهاية عصر الأسرات، تتغير لتميل إلى الوسط بين السلبية والإيجابية.

وفى اللحظة التى تفصل بين عصر ما قبل الأسرات وعصر الأسرات، تشهد الشخصية المصرية تغير السمة من السلبية إلى الوسط، ولكن هذه اللحظة تشمل قدرا من الميل إلى الإيجابية، وهو ميل لا يظهر عبر الزمان والمكان، بشكل يسمح بقياسه، ولكنه ميل مفترض، فقيام الدولة الفرعونية يعنى عمل وحرب وإنجاز، وهو ما يعنى أن الإنسان قد أظهر سلوكا إيجابيا تجاه الواقع ؛ ولهذا استطاع تغيير الواقع، بل وتغيير التاريخ أيضا، ولكن هذه اللحظة وتلك الإيجابية لا تظهر بشكل يسمح بقياسها، فنستطيع استنتاجها، أكثر من قياسها.

وهذه نتيجة محيرة، تدعو للتساؤل، فلماذا لم يركز الفرعونى على كيفية مواجهة الواقع وتغييره ؟ وربما يشير ذلك إلى أن التغيير والمواجهة لم تحدث على نطاق المجتمع ككل، بل على نطاق الأسرة الفرعونية التى أسست أول دولة مصرية، وبدأت كأول أسرة فرعونية حاكمة، وهو فرض مقبول، فالتغير لم يكن نتيجة ثورة شعبية، أو كفاح شعب وتحقيقه لما يريد،

بل كان نتيجة ثورة أسرة فرعونية، وقيادتها للشعب ومعها كافح الشعب وواجه المشكلات بإيجابية، ولكن بالطريقة التى طلبت منه، أو بالطريقة التى أقرتها الأسرة الفرعونية.

وبعد قيام الدولة والحضارة، تستمر الشخصية الفرعونية فى إظهار ميل تجاه الوسط على سمة السلبية – الإيجابية، فالإنسان لا يواجه المشكلات ويحاول حلها، ولكنه يقف موقفا سلبيا منها، وأحيانا موقفا إيجابيا. فكأنه يواجه بعض المشكلات ويحلها، ولا يواجه مشكلات أخرى. وفكرة النظام الفرعونى يمكن أن تكون مؤشرا تفسيريا لهذه الظاهرة : فمن خلال نظام الدولة الفرعونية يتم تحديد المشاكل التى تحتاج لمواجهة، وهى مشاكل الحياة اليومية التى تعترض طريق الدولة الفرعونية فى سبيل تحقيق أهدافها. ولكن عدا هذه المشكلات، فلا نجد إيجابية فى مواجهة المشكلات الأخرى. فأمام هذه المشكلات نجد هرب الإنسان من المواجهة، وسلبية فى التعامل معها. وربما يكون النظام نفسه هو الذى يطلب وجود هذه السلبية.

ففى المجتمع الفرعونى يكون على الإنسان أن يعمل، فيزرع، ويصيد الحيوانات، ويواجه خطر الأعداء، ويحمى النظام. وهذا ما يطلب منه، وهذا ما تحتاجه الدولة الفرعونية. ولكن بجانب هذا، توجد بالتأكيد مشاكل أخرى، يواجهها الإنسان فى حياته اليومية، دون أن تكون مشكلات هامة لنظام الدولة. وفى نفس الوقت يفرض أن هناك مشاكل أخرى، يواجهها الإنسان، وهى مشاكل فى النظام نفسه، وفى الدولة. ولكن الإنسان المصرى لا يواجه هذه المشكلات التى لا يطلب منه مواجهتها أو التى يمنع من مواجهتها.

وقد يكون التصور السابق بعيدا عن الواقع، أو فرضى لدرجة تحد من احتمال صدقه، ولكن التاريخ الفرعونى يعطى دليلا قويا على صدقه، فهذا التاريخ هو سجل لدولة فرعونية متقدمة دامت عدة قرون. فهى دولة قوية، وهذا يعنى أنها تواجه المشاكل بإيجابية، أى أن النظام يواجه المشاكل التى تعترضه، وإلا ما استطاع أن يعيش هذه الفترة الطويلة. وهى دولة متقدمة، ويكفى أن بها الأهرامات، فهى دولة تعمل وتواجه صعوبات ومشكلات العمل والبناء بإيجابية.

فالدولة القوية المتقدمة المستمرة هى دولة إيجابية تواجه الواقع والمشكلات والصعوبات ؛ ولذلك يتاح لها تحقيق ما حققت، ولكنها دولة واحدة، تمتد لعشرات القرون. فهى دولة لم تتغير، حتى ضعفت وجاءت النهاية. والدولة المستمرة، بقوتها وتقدمها، دون تغير، هى إما دولة مثالية، لا يجد فيها الشعب ما يستحق التغيير، أو دولة بلا مشاكل تواجه الجماهير، أو أنها دولة لا تقبل التغيير الخارجى، فيأتى التغير من داخل الأسرات، وليس من الشعب، بالرغم من مواجهة الشعب لمشكلات لا يحلها النظام أو الدولة. والأقرب إلى الواقع أنها لم تكن دولة مثالية، وكان فيها مشكلات، وكانت تحتاج أحيانا للتغير، ولكن الشعب لم يكن إيجابيا، والشخصية لم تكن إيجابية، فقد كان الشعب إيجابيا فيما يطلب منه، أى إيجابيا فى السلوك الذى يلائم النظام، وسلبيا فى السلوك الذى لا يلائم النظام. وهذا يعنى أن النظام والأسرة الحاكمة الفرعونية كانت أكثر إيجابية من الشعب نفسه ؛ لأنها تواجه كل ما يعترضها من مشكلات، مما سمح لها بالاستمرار مع الاحتفاظ بالقوة والتقدم. وعندما ضعفت هذه الدولة، وتلك الأسر، لم تجد الشعب الذى يغيرها، ويحل المشكلات التى تواجه الدولة. وكان ضعفها هو أول محرك تجاه النهاية، وتجاه الاستعمار.

وقد بدأ الميل للسلبية منذ ضعف الدولة الفرعونية، فأمام الدولة الفرعونية، وأمام هذا الضعف لم يأخذ الشعب موقفا إيجابيا، وأتاح ضعف الدولة الفرعونية الفرصة لدخول المستعمر، وهكذا بدأ العصر اليونانى فى مصر. وفى هذا العصر تظهر الشخصية المصرية ميلا شديدا تجاه السلبية، ويظهر هذا الميل فى الفن الفرعونى الذى صنع فى العصر اليونانى. أما فى الفن المصرى اليونانى، فلا نجد ميلا واضحا للسلبية، ولا نجد أيضا أى مؤشرات للإيجابية، وقد يعنى هذا فى حد ذاته وجود نزعة تجاه السلبية.

ولكن الفن الفرعونى الذى صنع فى العصر اليونانى يشهد تعبيرا واضحا عن السلبية، ففيه نجد أعمالا فنية للحكام اليونانيين فى شكل فرعونى. فلقد حل اليونانيون محل الفراعنة، ومن خلال التحوير أصبح اليونانى مثل الفرعونى، ولم يحاول الإنسان أن يواجه واقعه الجديد بإيجابية، ووجد فى السلبية الحل الأمثل للتكيف مع الواقع، والبعد عما يهدد حياته ويعرضها للخطر.

وكما تقبل المجتمع ضعف الدولة الفرعونية، وتقبل الاستعمار اليوناني، تقبل أيضا الاستعمار الروماني. وتظهر الشخصية المصرية فى هذا العصر ميلا نحو السلبية، وهو ميل أقل مما ظهر فى العصر اليوناني، ولكن لا توجد مؤشرات واضحة لانخفاض سمة السلبية، وربما ينتج هذا الفرق فى السلبية من اختلاف الأعمال الفنية. ففى العصر اليوناني وجدت أعمال تظهر السلبية بوضوح، وهو ما لم يتوفر فى العصر الروماني. وبجانب هذا، فإن المجتمع المصرى الرومانى يظهر شكلا جديدا، فهو يبدو كمجتمع واحد، فلقد طال العهد بالاستعمار، ولقد أصبح المستعمر الأول - وهم اليونانيون - جزءا من المجتمع المصرى، وهم ليسوا الحكام، وإن كان الحكام الرومان الجدد قد استعانوا بمن سبقهم من اليونانيين. وبالتدريج أصبح اليونانيون فئة من فئات الشعب المصرى، المنتشرة فى أرجائه، وبدأ التزاوج بين المصرى واليوناني. وفى هذا المجتمع الجديد، تكيف الشعب مع واقعه الجديد، بعد أن طال العهد به. وبدأ المجتمع الجديد فى تكوين حضارة وشخصية، ومع مرور الوقت لم يعد هناك مجتمع فرعونى أو حضارة فرعونية، بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وأصبح هناك مجتمع مصرى يقع تحت نير الاحتلال الروماني.

وفى هذا العصر، الرومانى، جاءت المسيحية إلى أرض مصر، لتنشأ معها حضارة جديدة وفكر جديد، وينشأ معها أيضا مجتمع جديد هو مجتمع مصرى مسيحى. وربما يكون للمسيحية دور فى انخفاض سمة السلبية - إن كان هذا الانخفاض حقيقيا - فمع المسيحية تغيرت ظروف المجتمع، واتجه للدين الجديد، واتجه الأقباط إلى فكر مسيحى خاص بهم. ومع بداية المسيحية واجه الأقباط الاضطهاد الرومانى، وهذه إيجابية، وبعد اعتراف الدولة الرومانية بالمسيحية، اختلف الأقباط عن الرومان فى العقيدة، وواجهوا الاضطهاد مرة أخرى، وهذه أيضا إيجابية.

لكن الأثر الجديد للحضارة المسيحية والشخصية المسيحية لم يصل للحد الذى يجعله أثرا فعليا، أو شاملا، فربما لا نجد دلائل على السلبية الشديدة، ولكن هناك سلبية بالفعل، فالمجتمع ما زال يقف أمام الاستعمار دون أن يأخذ موقفا إيجابيا، والوقوف فى وجه الاستعمار لأسباب دينية يختلف عن الوقوف أمامه لأسباب سياسية ووطنية، وعسكرية. ففى الحالة الأولى لا

يواجه المجتمع الاستعمار نفسه، ولكنه يتمسك بدينه فى مواجهة رفض الاستعمار لهذا الدين، أو للعقيدة فيما بعد، وهذا تدين أكثر منه إيجابية.

وفى الشخصية القبطية، والتى نشأت فى العصر الرومانى، وظهر فنها خلاله، نجد ميل الشخصية فى اتجاه السلبية. وهو ما يؤكد الميل للسلبية فى العصر الرومانى، فقد اتفق على هذا الميل كل من المجتمع والحضارة الرسمية، والطبقة الشعبية، فإذا كان المجتمع لا يواجه المشكلات والاستعمار، فالطبقة لا تواجهه أيضا. والميل للسلبية يمثل الحالة العامة، التى قد نجد لها شواذا، فقد نجد الانتفاضات والثورات، ولكن ذلك لا يعبر عن سمة ثابتة ودائمة، فالإنسان الذى يأخذ موقفا سلبيا غالبا، ويثور أحيانا، هو إنسان يميل للسلبية أساسا. وهنا يتأكد مدى قوة هذه السمة لاستمرارها فترة طويلة.

ويلى ذلك العصر الإسلامى، الذى يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية، ونجد فى هذه الحضارة أن الشخصية العربية السائدة فى هذا العصر تميل للسلبية بدرجة محدودة. وهذا يعد امتدادا للسلبية فى المجتمع المصرى، ويشير إلى انتشار السمة - بدرجة أو بأخرى - على مساحة عريضة من الدول العربية والإسلامية. والميل للسلبية الذى يظهر لدى هذه الشخصية يتضح - أساسا - من بعدها عن المشاكل : ففى الفن الإسلامى لا نجد مواجهة مع مشكلات الحياة وكأن المجتمع لا يواجه مشكلات، ولا نجد مواجهة مع الحكام، وقد توالت الحكومات، وسيطرة دولة على أخرى، وانتقل الحكم من عاصمة إلى أخرى، ومن دولة إلى أخرى، وأكثر من هذا، فقد قامت دول قوية، وأخرى ضعيفة، وحكومات عادلة، وأخرى ظالمة، ولكن على مدى القرون الطويلة لا نجد مواجهة حقيقية للمشكلات، بل سلبية.

فهل يمكن أن يكون للدين أثر على هذه السمة ؟ وهل يعنى وجود ميل للسلبية فى الحضارة المسيحية والإسلامية أن للدين علاقة بذلك ؟ ربما يكون ذلك صحيحا، وإن صح، فهو يعيدنا إلى الطابع الشرقى للتدين، الذى قد يكون طابعا غيبيا ؛ فالدين لا يعنى السلبية، وهو فى جوهره يدفع تجاه الإيجابية، وأقصى درجات الإيجابية. فالدين - سواء المسيحى أو الإسلامى - ينادى بالإصلاح، والعمل من أجل تغيير الواقع والآخرين، ولكن فهم الشعب للدين لا يطابق الدين دائما، وقد يختلف عنه كثيرا. فربما وجد الناس فى الدين دافعا للسلبية، أو معينا على الميل للسلبية. فربما يتجه المتدين إلى الله،

ويرتكز عليه بدرجة تجعل علاقة الإنسان بالله تتقلب من الطاعة واتباع إرادته إلى التواكل الشديد عليه، أو التواكل على التدين نفسه. فقد يرى الإنسان المتدين أنه مؤمن، وأن له الجنة والحياة الآخرة، وأن هذا يكفيه، فلا داعي لأن يطلب شيئا من الحاضر، أو من الواقع، ولهذا يمكن أن يقبل ما يحدث، يمكن أن يقبل السلبية تجاه المستعمر، أو السلبية تجاه الظلم والمشكلات. وهذا ما قد يؤدى إلى تكون نمط شرقى دينى يؤثر على الحضارة والشخصية القومية، دون أن يكون له أساس فى جوهر الدين نفسه.

وليس أقل من أن يظهر الميل للسلبية فى القرن العشرين مؤكدا أهمية الزمن والخبرة، وأن أتسام الشخصية بميل معين على مدار التاريخ يؤدى إلى التأكيد على هذا الميل، فيصبح الميل للسلبية من السمات السيادية فى المجتمع. فى عينة تراث فن القرن العشرين، يمكن أن نبحث عن موضوعات: الاستعمار الإنجليزى، فساد الحكم الملكى، هزيمة ١٩٦٧... إلخ، ولن نجد هذه المشكلات. ويمكن أن نتساءل عن المشاكل الاجتماعية والاقتصادية ولا نجدها. وقد يرى البعض أننا نحتاج لدليل على وجود ميل للسلبية، ولكن الواقع هو أبلغ دليل، فعندما توجد مشكلات فى المجتمع، مستمرة، تتفاقم مع مرور الزمن، وتستمر لسنوات عديدة متتالية، وفى كل عام نبحث عن الحل، أو نتناول البحث عنه. ولكن المشكلات مستمرة دون أن تكون هناك مواجهة إيجابية معها، فهذا هو الدليل الواقعى على وجود ميل للسلبية.

ويتأكد الميل للسلبية، فى التراث الفنى، عندما نجد الفن يسجل الانتصارات، ولكن لا يسجل المشكلة قبل الانتصار عليها، ولا يسجل الهزائم، ويتأكد أكثر هذا الميل عندما يمضى التاريخ بمصر، فتمر بالمحن ولا يؤدى تحديها لتغير السمة، وتمر بالانتصارات، ولا يشجع ذلك على تغير السمة. وهكذا يؤدى الميل للسلبية إلى تحجيم أثر الشعب على مسار تاريخه وواقعه، والتقليل من دوره فى صناعة المستقبل.

الفردية – الجماعية :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١– فى العصر الفرعونى، حتى نهايته	٦:
٢– فى العصر اليونانى	٢:
٣– فى العصر الرومانى	٢: أو ٣
٤– فى الشخصية القبطية	٢:
٥– فى العصر الإسلامى	٦:
٦– فى القرن العشرين	٥:

تشير هذه السمة إلى أحد الجوانب الهامة فى شخصية المجتمع ؛ فهى تفرق بين مجتمع فردى، وآخر جماعى.

وفى العصر الفرعونى، وخلال أسراته المتتالية، يظهر وجود ميل واضح فىَ الشخصية المصرية تجاه الجماعية. أما فى عصر ما قبل الأسرات، فلا توجد أعمال فنية كثيرة تتيح دراسة هذه السمة، ولكن يبدو أنها تأخذ نفس الدرجة تقريبا. وتضيف هذه السمة بعدا جديدا للمجتمع الفرعونى، فهو ليس مجتمع الأفراد، بل هو مجتمع الجماعات، فيأخذ العمل والحياة شكلا جماعيا. فالإنسان الفرعونى لا يعيش حياته بمفرده، بل يعيش حياته مع الآخرين ؛ ولهذا فهو يكتسب وجوده من وجودهم، ويكتسب انتماءه من الجماعية، ويزول فى هذا المجتمع الانتماء الفردى، أى انتماء الفرد لذاته. ويعمل الإنسان من أجل مصلحة الجماعة، وليس مصلحته، ليس لأنه يعمل الخير للآخرين – حتى إن كان كذلك – ولكن لأنه لا وجود للمصلحة الفردية، بل هناك مصلحة جماعية عامة.

وهنا يتضح البعد الاجتماعى للمجتمع الفرعونى، فهو ليس مجتمع المنافسة، بل مجتمع التعاون ؛ فالكل يعمل لأجل هدف واحد، ولا يوجد انفصال بين شخص وآخر، ولا يوجد مجال للعمل الفردى. ويضيف هذا إيضاحا جديدا لطبيعة الحضارة الفرعونية، حضارة النظام. فيها يترابط المجتمع معا، ويتطلب منه أن يعمل معا. ولا يسمح للفرد أن ينافس الآخرين، أو أن يتميز عنهم، فلا توجد فرصة لإثبات الفردية والتفرد. والعمل الجماعى يخدم النظام الفرعونى – ذلك النظام الذى يهدف لإنشاء دولة قوية وحضارة متقدمة – والعمل الجماعى هو وسيلة من وسائل بناء الحضارة المتقدمة،

وهو يؤدى إلى قيام حضارة جماعية، وليس حضارة فردية : فلا نجد مذاهب فنية، أو فكرية، ولا نجد حضارات فرعونية، أو تميزات داخل الحضارة ؛ فهى حضارة واحدة، وهى إطار عام يشمل مكونات واحدة، فهى نتائج الجماعة معا، وليس نتاج أفراد.

وتعيدنا هذه السمة إلى الحديث عن التصادم بين الفرعونية واليونانية. فالحضارة اليونانية ليست حضارة الجماعة، بل حضارة الأفراد، فهى لا تعتمد على العمل الجماعى، بل الفردى ؛ ولذلك فإن تقدم الحضارة يعنى تقدم كل فرد على حدة، ويعنى أن محصلة ما يحققه الأفراد من تقدم يمثل حضارة متقدمة. ويتلاءم هذا الواقع مع ميل الفنان اليونانى إلى التميز، ولكن هذا لا يعنى أن العمل الفردى يؤدى إلى إنتاج فردى متميز، فلا نجد تشابها بين عمل وآخر. فالعمل الفردى هو أسلوب عمل، وأسلوب سلوك، وهو يتيح أن يتميز كل فرد عن الآخر تماما، ولكن هذا لا يحدث دائما، فالتميز يتوقف على القدرات الإبداعية، ومدى فاعليتها فى خلق نماذج جديدة.

وهكذا تتقابل حضارة جماعية وحضارة فردية، ليدور بينهما صراع طويل. ويأتى العصر الرومانى، فيعطى انطباعا بأن أحدهما تغلب على الآخر، فتظهر الفردية، دون الجماعية، ويبدو أن التأثير اليونانى قد تغلب على التأثير الفرعونى. ولكن، كيف ؟ لعله النظام، والإطار العام للجماعة. ففى المجتمع الفرعونى كانت هناك جماعية وكان هناك نظام وقواعد لها، وكان لها إطار عام يحدد تحركها واتجاهها. وعندما أتى اليونانيون، لم يأت معهم نظام وقواعد جديدة للعمل والسلوك الجماعى. ونتصور أن الاتجاه الجماعى قد استمر بنمطه الفرعونى، حتى لم يعد صالحا للواقع، ولم يجد المجتمع أو الجماعة إطارا للعمل، ولم يستطيعا وضع نظام خاص بهما ؛ فبدأت الجماعية فى التلاشى، لتحل الفردية بدلا منها، وليسود النظام اليونانى الذى يسمح بالفردية، ولا يهتم بالجماعية.

ومن خلال هذه الحقائق نستطيع أن نقترب أكثر من سمة الجماعية، فالميل للجماعية لا يعنى العمل الجماعى فقط، فالعمل الجماعى مظهر للجماعية، وليس هو الجماعية. فالجماعية هى جماعة تعمل وتعيش وتسلك معا، لتحقق أهدافا عامة، وفى ذلك فهى تضع لنفسها قانونا ونظاما، يمثل عاداتها وأساليبها فى العمل الجماعى. والجماعية، أيضا، تعنى وجود هدف

مشترك، وتوجه مشترك، وغرض مشترك، ومصير مشترك، فكلها عناصر وعوامل تنتج عن الجماعية، وتتأكد من خلالها. وتغير درجة سمة الجماعية بين العصر الفرعوني واليوناني ثم الروماني يعني أن الجماعية قد استمرت فترة ما، ولكن بعد ذلك لم تجد لها نظاما أو قواعد - بالرغم من وجود عدو مشترك واحد. لكن المجتمع لم يهتد إلى قالب وقواعد جديدة، ولم يستطع أن يحيي نزعته إلى الجماعية، وربما تكون النزعة إلى الجماعية قد استمرت في قلب المجتمع، أو في أي جزء منه، ولكنها لم تظهر في الحضارة.

ولكن الشخصية القبطية تؤكد من جديد وجود نزعة تجاه الفردية، وهذه النزعة تشير ضمنا إلى نهاية النزعة الجماعية - والتي ظهرت في العصر الفرعوني - فقد استطاع اليونانيون والرومان عبر قرون متتالية أن يغيروا من سمة الشخصية المصرية، تغييرا جذريا، وربما يكون ذلك هو ما يسمى بسياسة "فرق تسد". فيكون من آثار الاستعمار أنه يفرق بين المجتمع، ويؤكد على النزعة الفردية، فيهتم كل فرد بمصلحته وعمله الخاص، دون وجود أي عمل جماعي، أو توجه جماعي.

ويشير التغير من الجماعية إلى الفردية - أو من الفرعونية إلى عصور اليونانيين والرومان - إلى قابلية هذه السمة للتغير، بجانب أنه يدل على قدرة الاستعمار والتداخل الحضاري على إحداث تغيير في الشخصية الأصلية، ولكن مثل هذا التغير لا يحدث في كل السمات، مما يعني أن كل سمة تتأثر لا بمجرد الظروف العامة للمجتمع، ولكن بالتركيبة النفسية الاجتماعية للواقع، فالتغير من الميل الواضح للجماعية إلى الميل الواضح للفردية يعني أن تركيب الواقع أصبح يلائم الميل الجديد، وأن النظام الجديد للحكم وللمجتمع أصبح يتلاءم مع الميل للفردية.

ويدل هذا التغير على أن دخول المسيحية إما لم يكن له أثر، أو أنه أدى إلى تأكيد النزعة الفردية، ويفرض أنه كان له أثر في تأكيد النزعة الفردية. ففي العصر اليوناني ظهرت شخصية تميل للفردية، وهي شخصية مصرية يونانية، ولكن في العصر الروماني تأكدت النزعة الفردية بشكل يوحي أنها أصبحت سمة أساسية في المجتمع. وهذا التغير يتلاءم مع الفرض بأن التغير إلى الفردية هو نتيجة للحضارة اليونانية والرومانية والمسيحية. والفكر المسيحي الكتابي لا يشجع الفردية، وربما لا يشجع الجماعية، أو

يشجع الأخيرة دون الأولى، ولكن الحضارة المسيحية - أى فكر الناس عن المسيحية - جاء بطريقة توحى بتشجيعه للفردية دون الجماعية، ويتأكد من هذا أن هناك فرقا بين الفكر الكتابى (ما جاء فى الكتب السماوية) للدين، والفكر السائد عنه فى المجتمع.

وقبل أن نترك العصر الرومانى، نعود إلى الشخصية القبطية، فالميل إلى الفردية فى هذه الشخصية، يطرح علامة استفهام فالتوقع العام أن الشخصية الشعبية تميل للجماعية، فيفرض أن هذه الطبقة تميل للعمل الجماعى، فهى تشترك فى مصير واحد، ويفرض أنها تشعر بهذا، وتواجه مشاكل واحدة تحتاج إلى التوجه الجماعى، ومع هذا فإن نتائج البحث تشير إلى عكس هذا. وربما يكون توقع أن الشخصية الشعبية تميل للجماعية مستمد من تجمع هذه الطبقة سواء فى المكان، أو عبر الزمان. فالشكل العام لها يشير إلى أنها تظهر فى تجمعات، وإن صح هذا، فنتيجة البحث الحالى تشير إلى أن هذه الطبقة قد تمثل تجمع بلا جماعية، أى تجمهر بلا توجه جماعى.

وفى هذا المناخ - الذى يسود فيه الميل للفردية، بعد أن قضت العصور اليونانية والرومانية على الميل للجماعية الذى ظهر فى الشخصية الفرعونية - يأتى العصر الإسلامى، ليحمل معه سمات جديدة، فنجد أن الشخصية العربية الإسلامية تميل إلى الجماعية وبدرجة كبيرة. ويعيد العصر الإسلامى الميل للجماعية المميز للشخصية الفرعونية. ويظهر من هذا الميل للجماعة أن الحضارة العربية تتسم بهذا الميل، عبر دولها، وربما يوجد هذا الميل فى تلك الحضارات قبل الإسلام، ولو بدرجة أقل. ومع قيام الدولة الإسلامية، وتجمع الأمة الإسلامية، يتبلور بوضوح الميل إلى الجماعية حاملا معه العمل الجماعى، والمصلحة الجماعية، وهو ما يعنى أن الحضارة الإسلامية تتميز باحتوائها لنظام وقواعد للعمل الجماعى، وتأكيدها على أهمية هذا العمل، مما يتيح للمجتمع أن يتحرك بشكل جماعى تجاه مصلحة محددة، ومن خلال نظام وقواعد محددة.

والميل للجماعية فى الشخصية العربية الإسلامية يشير إلى أن الدين الإسلامى إن لم يكن يشجع الجماعية، فهو لا يشجع الفردية، مما يعطى دفعه قوية تجاه الجماعية. ويتفق هنا أثر الديانة الفرعونية مع الأثر الدينى الإسلامى، ويختلف عنهما الأثر الدينى المسيحى. وقد يعبر ذلك عن وجود

اختلاف ما في الجوهر الكتابي للأديان، أو يعبر عن وجود اختلاف في الاستيعاب الحضاري لها، فربما يكون التلازم بين المسيحية والفردية يحمل معه فكرا حضاريا رومانيا، في حين أن التلازم بين الإسلام والجماعية، يحمل معه فكرا حضاريا شرقيا عربيا، ويمكن أن نفرض - بالتالي - أن الفكر الإسلامي السائد لم يشجع على الفردية، في حين شجع عليها الفكر المسيحي السائد.

وتشهد هذه السمة أكبر قدر من التغيرات، مما يؤكد قابليتها للتغير، وأنها تتغير مع تغير البناء النفسي الاجتماعي للواقع، وهذا ما حدث : فالبداية كانت ميل للجماعية، ثم للفردية، ثم للجماعية. ويؤدي الأثر الحضاري الإسلامي إلى إحداث تغيير جذري في المجتمع المصري، مما يعني أنه غير التركيب النفسي الاجتماعي للواقع. ففي القرن العشرين، نجد أن الشخصية المصرية تميل بدرجة محدودة إلى الجماعية، فلقد تمكن النمط العربي الإسلامي من إزالة آثار العصور اليونانية الرومانية، محدثا أثرا جديدا، يحيي من جديد النمط الفرعوني، ولكن الميل للجماعية في القرن العشرين يظهر بدرجة محدودة، وهذا يؤكد أن درجة التباين والاختلاف بين الأفراد (الفروق الفردية) في القرن العشرين أكثر منها في القرون السابقة.

وبهذا يأتي القرن العشرين حاملا معه الأثر الفرعوني القابع في الجذور، مع الأثر الإسلامي النشط، ليعطي ميلا للشخصية المصرية تجاه الجماعية. وقد تقبل هذه النتيجة، ونقتنع بها إذا ما قيلت عن السنوات الماضية التي تبدأ مع بداية القرن، ولكن عندما نصف عشر السنوات الماضية بأنها تعبر عن الجماعية يمكن أن نجد الكثير من عدم الاقتناع. وفي الواقع، فإن هذه السمة قد درست على أعمال لا ينتمي معظمها إلى عشر السنوات الماضية. ولكن ماذا نجد في عشر السنوات الأخيرة بإعادة دراسة هذه الأعمال، نجد ما يلي :

١- أن بعضها لا يلائم دراسة هذه السمة.

٢- الكثير من الأعمال يميل للتجريدية، ويصعب دراسته.

٣- والبعض الآخر يشير إلى الفردية ؛ لأنه يضم رسوما لأشخاص قليلين دون أن نجد نزعة واضحة للفردية تتحدد في موقف يلائم الجماعية.

فهناك، إذن، صعوبة فى دراسة السمة فى عشر السنوات الأخيرة، فمثل هذه الدراسة تحتاج لمزيد من الأعمال التى تلائم دراسة هذه السمة.

ومع هذا، فلماذا نفترض عدم ملاءمة الميل للجماعية، لعشر السنوات الأخيرة ؟ إن مثل هذا الفرض يعنى ضمنا أن هناك ميلا للفردية، وللعمل الفردى، والمصلحة الفردية، والتميز الفردى، والمنافسة، ولا نجد أدلة مباشرة على هذه المكونات تثبت وجودها فى المجتمع، عدا المصلحة الفردية، وهى العنصر الذى يجعل الميل للجماعية غير ملائم للعشر سنوات الماضية، وأمام ذلك فهناك احتمالان : الأول : أن الميل للجماعية قد تغير مرة أخرى إلى ميل للفردية، والثانى : أنه لا يزال هناك ميل للجماعية، وكل احتمال يعنى تصورا خاصا به، وهما :

١- إذا كان هناك ميل للفردية فى السنوات العشر الماضية، وهو ميل قد ظهر فى الفن، وأنه مازال حدثا جديدا لم يظهر بعد، فإن هذا الميل يعنى أن تغير التركيب النفسى الاجتماعى لعصر الانفتاح قد أدى إلى تغير السمة، وخلال فترة زمنية قصيرة، مما يعنى أنه كان تغيرا جذريا شديد الأثر، وأنه قد نتج عنه واقع يدفع إلى الفردية.

٢- إذا كان الميل للجماعية مستمرا، فإن النزعة إلى المصلحة الفردية لا تعبر عن ميل للفردية، بقدرما تعبر عن وجود ميل للجماعية، وأن هذا الميل يوجد فى جماعات، وكل جماعة منها منفصلة عن الأخرى، ويوجد بين هذه الجماعات فجوات كبيرة. وبهذا المعنى فإنه يوجد ميل للجماعية داخل كل جماعة فى المجتمع، مثل الحرفيين، والطبقة الوسطى، والمثقفين، ورجال الأعمال، وأصحاب رؤوس الأموال. وفى داخل كل جماعة نجد العمل الجماعى والمصلحة الجماعية، ولكن هذه المصالح فى النهاية تتعارض، فلا يوجد للمجتمع مصلحة عامة، بل مصالح لجماعات، وهى مصالح متعارضة، وتوحى بوجود نزعة للمصلحة الفردية.

وإذا اعتبرنا أن انتشار العديد من الأعمال ذات العدد القليل من العناصر أو الأشخاص يعد دليلا على الفردية، فإن الفرض الأول يتأكد، مع مراعاة أن العناصر القليلة قد تكون معبرة عن الاختصار، فى حين أن التركيز على الفرد الواحد يعد معبرا عن الفردية. وربما يكون الأقرب

للحقيقة أن المجتمع ينتقل من الجماعية إلى الفردية، وأن جماعية "الجماعات" المتعارضة هى مرحلة وسيطة.

التمييز - المساواة

تشير نتائج البحث إلى الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات	: ربما ٢ أو ٣
٢- فى عصر الأسرات الفرعونية	:١
٣- فى آخر العهود الفرعونية	:٤
٤- فى البعصر اليونانى	: ٢
٥- فى العصر الرومانى	:٤
٦- فى الشخصية القبطية	:٥ أو ٦
٧- فى العصر الإسلامى	:٣
٨ - فى القرن العشرين	:٣

تقيس هذه السمة مدى التمييز، أو مدى المساواة بين أفراد المجتمع، وهل يتميز المجتمع بنظرة تساوى بين الجميع، أم تميز بين جماعة وأخرى لسبب ما ؟ وفى عصور كثيرة كنا نقيس هذه السمة بالمقارنة بين وضع الرجل والمرأة فى المجتمع، ولم نقصد بهذا أن هذه السمة تخص المساواة بين الرجل والمرأة، ولكن كان هذا مؤشرا فقط لسمة المساواة، حيث كان من أكثر المؤشرات المتاحة للملاحظة والقياس. وعندما كنا نتمكن من دراسة السمة فى مقارنات أخرى، كالمقارنة بين الطبقات، أو غيرها، كنا نأخذ نماذج لكل مجالات التمييز، أو المساواة، المتاحة.

ومع بداية العصر الفرعونى، وفى عصر ما قبل الأسرات، افترضنا وجود ميل للتمييز، ولكن الأقرب إلى الذهن أن البداية، إن لم تكن ميلا للمساواة، فهى ميل للوسط. ويلاحظ أن الميل للمساواة يعنى المساواة بين من يفترض وجود فروق بينهم، والمساواة بينهم حتى فى الفروق الموجودة، فى حين أن الميل للتمييز يعنى التمييز بين أشخاص، وافتراض وجود فروق بينهم، فى حين أنها تكون فروقا غير حقيقية، أى فروقا يضعها المجتمع.

وفى عصر ما قبل الأسرات، لا تتاح أعمال فنية كافية لدراسة السمة، ويفضل أن نفرض أنها تميل للوسط، كفرض محايد. ومن هذه النقطة

نبدأ فى دراسة السمة، فنلاحظ فى عصـور الأسرات، الأولـى والوسطى، أو عصور الأسرات التى أقامت الدولة، ووصلـت بها إلى درجات من التقدم، نلاحظ أن هناك ميلا فى الشخصية الفرعونية تجاه التمييز، وهو ميل قوى للغاية.

ويشير الميـل للتمييز إلـى طبيعة الدولـة الفرعونيـة، والمجتمع الفرعونى، بل ويشير أيضا إلى كيفية قيام هـذه الدولـة، حيث نجد أن الدولـة تقوم من خلال الأسر الفرعونيـة، وهـى الأسر المالكـة، وبين هذه الأسر والشعب يوجد تمييز وتفرقة. وبنفس المنطق يأتى تكوين المجتمع كلـه، فقيام الدولة حمل معه التمييز بين صاحب القرار، أو الذى أقام الدولـة، وبين بقية الشعب العامل، ثم جاء نظـام الدولـة ليحدد تكويـن المجتمع، فنجد الآلهـة، فالملوك، فالوزراء ورجـال الجيش، فـالجنود، فالعمـال... وهكذا. وفـى هذا المناخ ظهر – بالتالى – تفرقة بين الرجل والمرأة. ومن ذلك العصر يمكن أن نؤرخ لبداية الفروق بين الجنسين. فالمجتمع الفرعونى هو مجتمع طبقى، لكل شخص فيه مكانة تحدد من خلال الفئة أو الطبقة التى ينتمى لها.

أما فى عهد الأسـرات الأخيرة، أى فـى عهد الانحطـاط، فنجد ميل الشخصية للتوسط بين التمييز والمساواة. وبالرغم من قلة أعمال هـذه الفترة، عن الفترات السابقة، إلا أن الأعمـال المتاحة تكفـى للوصـول إلـى مؤشـرات عامة على الأقل. وإذا كانت الدولة الفرعونية قد اتسمت بالتمييز، فإن العهـود الأخيرة تكشف عن سبب التمييز، وهو النظام وما يشمله من مراتب القوة. فمع ضعف النظام الفرعونى، وتراجع قوة الملوك، لم يعد هناك مجال للتمييز بين الجماعات. وأصبح كل فرد يأخذ المكانة التى تلائمه، دون أن يوجد اتجاه للتمييز يتلاءم مع ظروف المجتمع، ويرفض قوانينه الخاصة، فهل النجاح هو سبب التمييز ؟ إنه على الأقل نجـاح القوة، ومـا يتبـع ذلـك من فرض نظـام صارم على المجتمع، وتحديد مكانة الفرد بشكل مسبق من خلال النظام، دون أن تـترك لعملـه واجتهاده. وعندمـا يضعف النظـام، يجـد الشـعب فرصتـه لاختراق حدود التمييز، أولا يجد مبررا لاتباع النظام التمييزى، مادام ضعيفا.

ومـع دخول اليونـانيين إلـى مصر، نجد ميـل الشـخصية الواضـح للتمييز، وهو ليس ميل الشخصية اليونانية الأصلية، بل الشـخصية المصريـة، أو شخصية المجتمع المصرى. فقد جاء اليونـانيون إلـى مصـر بنظـام جديد،

ربما يكون قد غير نظام التمييز السابق، أو ساوى بين طبقات كان بينها تمييز واضح، ولكنه وضع قواعد جديدة للتمييز، تبدأ بالتمييز بين اليونانيين والمصريين، والحاكم والمحكوم، والعامل والموظف... وهكذا. وبذلك كان المستعمر دافعا جديدا فى اتجاه الميل للتمييز.

وبعد اليونانيين، جاء الرومان، وفى الفن الرومانى نواجه صعوبة فى الوصول إلى سمة التمييز - المساواة ؛ فالأعمال الدينية ليست الموضوع الملائم لدراسة هذه السمة، والأعمال غير الدينية كلها من الصور الجنائزية، وهذا التراث فى مجمله يشير إلى الميل للتوسط بين التمييز والمساواة.

وهنا يظهر أن الأثر المسيحى تلاءم مع ميل الشخصية للوسط، وليس المساواة، مع أن المضمون الكتابى للدين يتلاءم مع - وربما يشترط - المساواة. وهنا يظهر الاختلاف بين الحضارة الدينية والدين نفسه، أو يظهر الاختلاف بين الدين وتدين الشعب، والارتباط بين المسيحية والميل للوسط يعنى أن المفاهيم المسيحية خلقت فى أذهان الناس سببا جديدا للتمييز، وربما يكون ذلك السبب هو : الإيمان، فى مقابل الكفر. فهذا محك جديد يسمح بالتفرقة بين الناس. والدين يميز بين الأيمان والكفر، ولكن لا يجعل من ذلك أساسا للتفرقة الاجتماعية، ولكن ربما يختلف الأمر فى الواقع الاجتماعى الفعلى، فتؤدى المقارنة بين المؤمن والكافر إلى خلق سبب جديد للتمييز الاجتماعى.

وهنا تأتى الشخصية القبطية بالجديد، فنجد ميلا واضحا تجاه المساواة، وتظهر بذلك أحد خصائص الطبقة الشعبية ؛ فهذه الطبقة هى أكثر الطبقات التى تعانى من آثار التمييز الاجتماعى، ومع هذا فإن تصوراتها الاجتماعية لا تتأثر بهذا التمييز الموجه ضدها. فالشخصية الشعبية تنظر لجميع الأشخاص، وتتصورهم بشكل متساو تماما، فهى لا تفرق بين الملك والفقير. وقد يكون هذا الاتجاه معبرا عن نزعة مضادة تواجه بها الشخصية الشعبية كل الاتجاهات التمييزية فى المجتمع، فيكون اتجاهها للمساواة بمثابة رد فعل عنيف من شأنه أن يحاول الرد على التمييزات التى يضعها المجتمع.

ويأتى بعد هذا العصر الإسلامى، ونجد ميل الشخصية إلى التمييز، ويتأكد من ذلك أن الأثر الاجتماعى للدين قد يؤدى إلى التمييز. فالإسلام نفسه عندما ظهر واجه التمييز والعنصرية، وكانت أول معاركه من أجل المساواة،

ومع هذا فإن المجتمع عندما يستوعب الدين، ويكون فكرا دينيا حضاريا، قد يحيد عن الفكر الأصلى، ويكون لنفسه فكرا يلاءم ظروفه ويعبر عن شخصيته. ويؤكد الأثر الدينى، وميل الحضارة الإسلامية للتمييز، أن الدين والنظام معا يكونان اتجاها اجتماعيا يميل للتمييز مع اختلاف درجات التمييز، وهو ما يظهر فى النظام الفرعونى، والمسيحى، والإسلامى. وهنا يظهر كيف دخل الأثر الدينى إلى الحضارة، ثم خلق منه نظاما اجتماعيا وسياسيا، وكانت النتيجة هى نظام قوى : نظام يفرق بين الحاكم والمحكوم، ويضع بينهم درجات ومراتب.

وعدا الشخصية القبطية، التى أظهرت ميلا نحو المساواة، فإن تاريخ المجتمع المصرى يشهد خبرات متتالية من نظم اللامساواة. ولذلك فإن الشخصية المصرية المعاصرة فى القرن العشرين تأتى ومعها ميل تجاه التمييز. وليصبح هذا الميل من الخصائص الأساسية فى المجتمع، ويحمل معه آثار الحضارات والشعوب المتتالية. وبرغم عمل المرأة، وإلغاء الكثير من النظم والألقاب التى تؤدى إلى التمييز، وبالرغم من الثورات، والعمل من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، إلا أننا مازلنا مجتمعا يميل للتمييز. وهذا الميل يعنى أن مكانة الفرد تختلف عن متطلبات الموقف الفعلية، وأن هذه المكانة تحددها قواعد خاصة للتمييز، فى حين أن الدرجة المتوسطة تعنى أن لكل فرد مكانة تتحدد من خلال الموقف وليس من خلال قواعد التمييز، أما الميل للمساواة فيعنى أن مكانة الفرد لا يحددها الموقف، بل قواعد خاصة تؤكد على المساواة، فتساوى بين ما قد يظهر أنه مختلف فى طبيعته.

الانفصال – التعاطف :

تأخذ الشخصية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى العصور الفرعونية :٣

٢- فى العصر اليونانى :٣ أو ٤

٣- فى العصر الرومانى :٣ أو ٤

٤- فى الشخصية القبطية :٣ أو ٤

٥- فى العصر الإسلامى :٤

٦- فى القرن العشرين :٥

إن أول ما يلاحظ فى هذه السمة أنها تحافظ على مستوى شبه ثابت، ويمكن أن نفترض أنها تميل للانفصال فى العصور الفرعونية، وتميل بدرجة أقل فى العصر اليونانى والرومانى وفى الشخصية القبطية، وتميل للوسط فى العصر الإسلامى، ثم للتعاطف فى القرن العشرين، أى أن هناك أربعة مستويات متتالية لهذه السمة، وبالتالى فإنها تشهد ثلاثة تغييرات، ما بين الفرعونى واليونانى، وما بين الرومانى (والشخصية القبطية) والإسلامى، ثم ما بين الإسلامى والقرن العشرين.

تقيس هذه السمة مدى الترابط بين المجتمع، فتقارن بين التفكك الاجتماعى فى مقابل التماسك الاجتماعى، وبين الحب والكراهية، والتعاطف فى السلوك الاجتماعى، والدفاعية والتشكك بين الأفراد. وبهذا المعنى فإن التصور السائد فى معظم الكتابات والأحاديث العامة يشير إلى الشخصية المصرية تتسم بالتعاطف والحب والاجتماعية، ولكن نتائج البحث الحالى تظهر تصورا جديدا عن الشخصية المصرية.

ففى جذور هذه الشخصية – فى العصر الفرعونى – نجد ميلا للانفصال، وهو ما يخالف التوقعات السائدة عن الشخصية المصرية ؛ فهى فى جذورها لا تميل للتعاطف، بل للانفصال. وربما يرى البعض أن هذا الميل يظهر فى الفن التشكيلى، ولا يشترط أن يكون سمة عامة فى المجتمع، ولكن مثل هذا الفرض ليس له ما يبرره. فالفن يعبر عن المجتمع، ولكنه – بالطبع – لا يعطى صورة شاملة ومتكاملة وتفصيلية عن المجتمع، بل يعطى أحد صور المجتمع. وإذا كانت صورة المجتمع فى الفن تشير إلى الانفصال، وإذا كان الفن لا يعطى صورة كاملة عن المجتمع، فيمكن أن نفرض أن

المجتمع يميل للوسط، ولكن من الصعب أن نفرض أن شخصية المجتمع تميل للتعاطف، فى حين أن شخصيته الحضارية التى تظهر فى الفن تميل للانفصال، فمن الصعب أن يعبر الفن عن شخصية تخالف الواقع أو تتعارض معه، ولكن ربما يعبر عنها بدرجات مختلفة فقط.

والحقيقة أن الميل للانفصال فى المجتمع الفرعونى لا يمثل سمة غير مقبولة أو غير منطقية ؛ لأنها تتفق مع العديد من السمات الأخرى. فذلك المجتمع صاحب النظام الصارم، والقواعد المحددة، والذى يميل للتمييز، يتسم بالانفصال. فالرابطة بين أعضاء المجتمع هى النظام، وليس التعاطف. فالمجتمع لا يجتمع على توجه محدد، ولا يعبر عن أيديولوجية شعبية، فهو مجتمع يحكمه نظام دولة وأسلوب حضارى، ينتمى للأسر الفرعونية الحاكمة، أكثر مما ينتمى للشعب. وربما يكون النظام الصارم هو مفتاح تفسير هذه الظاهرة ؛ فالتعاطف هو الوسيلة للربط بين المجتمع وأعضائه، ولكن فى المجتمع الفرعونى هناك رابطة قوية بين أعضاء المجتمع : رابطة لا تنبع من تعاطفهم بقدرما تنبع من النظام. فهذا النظام يحدد لكل فرد موقعه ودوره، ويحدد له سلوكه تجاه الآخرين. وفى ضوء النظام الصارم، لا نتوقع حدوث صدام بين أفراد المجتمع، ولا نتصور وجود صراع بين أعضاء المجتمع ؛ فلا توجد فرصة تؤدى إلى استغلال فرد لآخر، مما قد يؤدى إلى تفكك المجتمع. فهو مجتمع يميل للانفصال، أى يميل للتفكك الاجتماعى والانفعالى، ولكن فى ذات الوقت هو مجتمع متماسك أشد التماسك من خلال نظامه الوضعى.

وميل الشخصية الفرعونية للانفصال يطرح جانبا آخر للمجتمع الفرعونى، فهو مجتمع غير عاطفى. فالمشاعر الاجتماعية لا تلعب دورا رئيسيا فى المجتمع، بل هى عنصر ثانوى، وكأن المجتمع هو آلة حضارية ضخمة تعمل فى صمت. فأجزاؤها متباعدة، لا ترتبط ارتباطا انفعاليا قويا، ولكنها فى النهاية أجزاء يربط بينها النظام والأدوار. وهذا التصور يعنى ضمنا أن ضعف النظام سوف يؤدى إلى التفكك. وفى العصور الأخيرة لا نجد دليلا على اختلاف درجة السمة، فهى تشير أيضا إلى وجود ميل للانفصال، ولكن ربما يختلف دافع الميل للانفصال فى العصور الأولى عن الأخيرة، ففى ضوء النظام القوى للأسر الأولى والوسطى، يمكن أن نتصور

أن الميل للانفصال يؤدى إلى الخفض من الترابط الانفعالى بين أعضاء المجتمع، دون أن يؤدى إلى التفكك، فالنظام الرسمى هو الذى يحمى المجتمع ويخلق فيه درجة من التماسك. ولكن فى العصور الأخيرة، ومع ضعف النظام، واستمرار الشخصية فى ميلها للانفصال، يفرض أن هذا الميل من شأنه أن يظهر أثرا قويا فى المجتمع، فيجعله يميل للتفكك. فهنا نجد أن التفكك الاجتماعى والانفعالى لا يجد ما يحميه، أو لا يجد نظاما يعوض التفكك الاجتماعى بتماسك نظامى.

وفى هذا المناخ يأتى اليونانيون إلى مصر، ولايظهر المجتمع اليونانى المصرى تغييرا جذريا فى المجتمع، فالشخصية المصرية اليونانية تميل للانفصال أو الوسط، أو تميل للانفصال بدرجة أقل من الشخصية الفرعونية. فالحضارة اليونانية لم تأت بالجديد، ولم تغير هذه السمة، ولا يفرض أنها أردات تغييرها ؛ فمن مصلحة المستعمر أن يظل المجتمع مفككا، وربما يحاول رفع درجة التفكك وليس تقليلها. ومع هذا فإن الميل للانفصال فى العصر اليونانى يظهر بدرجة أقل، أو يظهر بصورة أقل وضوحا. وذلك يلاحظ فى الفن المصرى اليونانى، الحامل للتأثيرات اليونانية. وربما يشير ذلك ضمنا إلى التأثر بالشخصية اليونانية، التى قد لا تميل للانفصال، وربما تميل للوسط. أما بقية المجتمع المصرى، فهو يعيش فى مناخ فرعونى مازال يحمل معه آثار الشخصية الفرعونية. وبين المجتمع المصرى اليونانى، وذلك المصرى غير اليونانى، والممثل للحضارة الأصلية، لا يوجد صراع أو تصادم ؛ فكلاهما يقترب بوضوح من الآخر.

وعندما يأتى العصر الرومانى تتأكد درجة السمة أكثر ؛ فيظهر ميل الشخصية المصرية للوسط، أو للانفصال. وربما يعنى ذلك أن نتيجة التفاعل بين الحضارة الفرعونية واليونانية قد نتج عنه انخفاض طفيف فى الميل للانفصال المميز للحضارة الفرعونية. وربما يعنى ذلك أنه مع اختفاء الدولة والنظام الفرعونى، ظهر ميل لدى الشعب للتماسك أكثر، أو للتوسط بين الانفصال والتعاطف، وهذا الميل يعبر عن رغبة فى التخلى عن مظاهر الانفصال، مما يساعد على تماسك المجتمع وترابطه، فتحل المشاعر بدلا من النظام. ولا تختلف درجة السمة فى العصر الرومانى - فى الحضارة - عنها فى الشخصية القبطية، مما يشير إلى ثبات السمة وسيادتها عبر العصور،

وعبر طبقات المجتمع، ويشير ذلك إلى أن الشخصية المصرية عبر عصورها السابقة حتى العصر الرومانى، إن لم تكن تميل للانفصال، فهى - على الأكثر - تميل للوسط.

ويأتى بعد ذلك العصر الإسلامى، وفيه تظهر الحضارة العربية الإسلامية، وتحمل معها ملامح الشخصية العربية الإسلامية، والتى تميل للوسط بين الانفصال - التعاطف. وهذا الميل يمكن أن يكون نتيجة لعديد من المصادر، منها التكوين الحضارى الإسلامى المواكب لقيام الدولة الإسلامية، أو الحضارات العربية وغير العربية التى كونت الدولة الإسلامية. ولكن الميل للوسط لا يعنى ميلا للتعاطف، مما يؤكد أن الفرض القائل باتسام الشخصية العربية، أو الشخصية المصرية (أى الشخصية الشرقية) بالاجتماعية، وما يعنيه ذلك من تماسك وتعاطف فرض غير صحيح حتى العصر الإسلامى.

وإذا تتبعنا الأثر الدينى، فسنجد أن الأثر الدينى الفرعونى يوازى الميل للانفصال، والأثر الدينى المسيحى يوازى ميلا أقل للانفصال، والأثر الدينى الإسلامى يوازى ميلا للوسط بين الانفصال والتعاطف. وإذا فرضنا أن هذا التوازى يضم أى قدر من السببية، أو علاقة التأثير والتأثر، فإن كلا من الديانة الفرعونية والدين المسيحى، لم يستطيعا أن يحدثا ميلا للتعاطف، ولم يستطيعا تغيير الميل للانفصال، وقد واكب الديانة الفرعونية ميل للانفصال أقوى من الدين المسيحى، ثم فى الحضارة الإسلامية يظهر أن الأثر الدينى الإسلامى لا يلائم الميل للانفصال ولا يشجع عليه، ولكنه فى نفس الوقت لا يشجع على الميل للتعاطف.

وفى القرن العشرين، نتوقع أن نجد ميلا للوسط، كمحصلة لما سبق، ولكننا نجد أن الشخصية المصرية المعاصرة تميل للتعاطف بدرجة محدودة. وهو أول ميل للتعاطف يظهر عبر التاريخ المصرى ؛ ولهذا فهو علامة استفهام تبحث عن إجابات - عن سبب ذلك - وهناك العديد من الفروض منها :

١- أنه مع تعقد الحياة والمشكلات، يظهر ميل للتعاطف يكون من شأنه إحداث تماسك بين المجتمع فى وجه الواقع والظروف.

٢- أنه مع النمو الحضارى والتقدم يحدث ميل للتعاطف، معبرا عن اكتشاف الإنسان لإنسانيته.
٣- بهذا المعنى يمكن أن نفرض أن حركة التاريخ النفسى تتجه بالمجتمع من الميل للانفصال إلى الميل للتعاطف، وهذا يعنى أن ذلك يعبر عن طبيعة التطور والتاريخ أكثر من أى عامل آخر.
٤- إذا صدق ذلك، فإن قانون التاريخ النفسى يتجه بالشخصية الإنسانية من الانفصال واللاأجتماعية إلى التعاطف والاجتماعية.
٥- ربما يصدق ذلك على المجتمعات الشرقية فقط.
٦- أن هذا التغيير من الانفصال إلى التعاطف يعنى أن المشاكل والاستعمار ومصاعب الحياة تدعو للتعاطف، وأن التدين والتقدم فى المعرفة والتراكم الحضارى من العوامل المؤدية إلى التعاطف.

وبذلك نصل إلى القرن العشرين، ليصدق الفرض القائل بأن الشخصية المصرية تتسم بالتعاطف والترابط الاجتماعي. وهذا يعنى أن ذلك الفرض نابع من الواقع المعاصر، وليس الماضى، ويصدق بالتالى على الحاضر أكثر من الماضى. ويبقى السؤال : هل تتجه الشخصية إلى التعاطف، هل مازالت تتجه للتعاطف ؟ أم أنها انتقلت من الانفصال للتعاطف، وحان الوقت لكى تنتقل من التعاطف إلى الانفصال ؟

اللاتدين - التدين :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى العصر الفرعونى	:٥ أو ٦
٢- فى العصر اليونانى	:٤
٣- فى العصر الرومانى	:٥ أو ٦
٤- فى الشخصية القبطية	:٣ أو ٤
٥- فى العصر الإسلامى	:٤
٦- فى القرن العشرين	:٤ أو ٥

هذه واحدة من السمات التى تواجه صعوبات حقيقية عند دراستها فى الفن التشكيلى، وربما نفرض أن الدرجات السابقة فى معظمها مفترضة أكثر منها مقيسة. فالتدين له صورتان : الأولى هى : التدين الخارجى، والذى

يظهر فـى السلوك، وهـى تضـم - خاصـة - العبـادة، والثانيـة هـى : التديـن الداخلى، وهو يظهر فى تكوين الشـخصية، فـى القيم والمعتقدات، ويظهـر بذلك فى مدى تدين السلوك اليومى للفرد، أى : هل يسلك الفرد بأسلوب يتفـق مع الدين فى معظـم مواقـف الحيـاة ؟ وفـى الفـن التشـكيلى، يمكـن أن نـدرس التدين الخــارجى أكـثر مـن التديـن الداخلـى. وعنـد دراسـة التديـن الخـارجى، ندرس سلوك العبادة، وهنا نواجه مشكلة : فمعظم الأعمال التى تتضمن تدينـا خارجيا، تحتوى على تسجيل لسلوك العبادة داخل المعابد والكنائس والجوامع. وهو سلوك يعبر عن التدين، ولكن فى موقف يتـلاءم مـع التديـن، والمحصلـة هى درجة تشير إلى المتوسط بين اللاتدين والتدين.

ولهذا فان درجات هـذه السـمة لا تعـبر عـن التديـن كسلوك - سـواء الخـارجى أو الداخلـى - وبقـدر تعبيرهـا عـن مـدى انتشـار الشـكل والمعـانى والمواقف الدينية فى الـتراث الفنـى. وقبـل تنـاول هـذه الدرجـات، يلاحـظ أن نتائج سمة الشكل - المضمون، اتضح منها وجود ميل للتديـن فـى الشـخصية المصرية يتسم بالشكل، وبمعنى ـق : اتضح منها وجود ميـل فـى الشـخصية المصرية تجاه الشكل يواكب الديانة الفرعونـة والديـن المسـيحى والإسـلامى. وهذا التزامن بين الميل للشكل، والدين أو التديـن، يشـير إلـى سـيطرة التديـن الخارجى (السلوك العبادى) على الشخصية المصرية.

وهنـاك فـرض سـائد بـأن الشـخصية المصريـة تميـل للتديـن، ونتـائج البحـث الحـالى يمكـن أن تؤكـد هـذا الفـرض : فالدرجـات السـابقة تشـير إلـى المتوسط فما فوق، أى تشير إلى الميل للتديـن أو الوسـط (عدا حالـة واحـدة، هـى الشـخصية القبطيـة). حيـث نجـد عنصـر التديـن ظـاهرا فـى العصـور الفرعونية والمسيحية والإسلامية. أما فــى الشـخصية القبطيـة فيظهـر طابعهـا الشعبى معبرا عن تداخـل فـى النفـاهيم والمعتقـدات، ممـا يعطـى ملمحـا يمـل للاتدين، نظن أنه يعبر عن الطابع الشعبى المعايش لتغير المفاهيم والديانـات، مما يؤدى إلى خلط بين القديم والجديد فى المعتقد الدينى.

التسامح – التشدد :

تأخذ هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى العصر الفرعونى :٥ أو ٦
٢- فى العصر اليونانى :٣ أو ٤
٣- فى العصر الرومانى :٦
٤- فى الشخصية القبطية :٢
٥- فى العصر الإسلامى :٤(هناك حالات خاصة تشير إلى الدرجة٢)
٦- فى القرن العشرين :٥ أو ٦

وفى البداية، نجد المجتمع الفرعونى – صاحب النظام والتمسك الدينى الشكلى – ومعه نجد ميل الشخصية الفرعونية تجاه التشدد، وهو – غالبا – ميل شديد. وهذا الميل يكمل الشكل العام لحضارة النظام الصارم ؛ فالتشدد لا يعنى رفض أشياء محددة، ولكن يعنى أن للمجتمع نظامه، وهذا النظام يحدد قواعدا، والتشدد هو التمسك الشديد بهذه القواعد والمعايير. ومن هنا فالسلوك الجنسى، والحرية الجنسية، تعد من أهم الموضوعات التى يظهر فيها التسامح أو التشدد، فهى تمثل أحد المحكات الرئيسية لقياس هذه السمة.

وعندما يأتى اليونانيون إلى مصر، تأتى معهم الحضارة اليونانية، وهى حضارة تميل للتسامح (يفرض أن درجة الشخصية اليونانية الأصلية على هذه السمة هى : ٢ أو ٣). وينتج عن مجئ هذه الحضارة تكون مجتمع مصرى يونانى يميل إلى الوسط، أو التسامح. فمن خلال التفاعل بين الفرعونية واليونانية، نتج عن ذلك مكون جديد يقع بينهما، ولكنه فى الحقيقة أقرب لليونانية منه إلى الفرعونية، وهو ما يؤكد أن المجتمع المصرى اليونانى كان يونانيا أكثر منه مصريا، ويشير ذلك إلى قدرة الحضارة الوافدة على تكوين مجتمع يمثلها فى مصر، ويقوم ذلك على استقطاب بعض من المكان والزمان والإنسان. فينشأ مجتمع مصرى يونانى يشمل اليونانيين وبعض المصريين، ويمثل هذا المجتمع الحضارة اليونانية، لفترة من الزمن، وعلى مساحة محدودة من المكان. ولكن الحضارة الوفدة لا تستطيع أن تمحو الحضارة الأصلية، ولا أن تغير ملامح الشخصية المصرية عبر أرجاء

المجتمع المصرى قاطبة، ويتأكد من ذلك أن الشخصية المصرية، وإن كانت تتغير، إلا أنها صعبة الاختراق، وتغيرها يحتاج إلى الكثير من الزمان.

ويأتى بعد هذا العصر الرومانى، وتعود الشخصية المصرية إلى سابق عهدها، فتظهر ميلا تجاه التشدد. ويظهر هنا الأثر الدينى المسيحى، الذى يعيد النظام والقواعد، ويعيد الميل للتشدد. وربما يمكن أن نفرض أن الشخصية الفرعونية فى صراعها مع الشخصية اليونانية قد استطاعت أن تحافظ على كيانها وشخصيتها، حتى إذا ما أتى الرومان، ثم جاءت المسيحية، تأتى الفرصة لهذه الشخصية لكى تؤكد ذاتها من جديد، من خلال قبولها للمسيحية، فنجد فى الدين الجديد نظاما وقواعد جديدة تشابه ما سبق وجوده فى العصر الفرعونى وإن لم يكن فى حرفية القواعد، ففى أثرها ودورها. وبذلك يتاح للشخصية الفرعونية أن تظهر ميلا للتشدد. وفى هذه المرة فإن المسيحية قد أصبحت جزءا من الحضارة الأساسية ؛ ولهذا يظهر التشدد على مستوى المجتمع عامة، ويقضى بذلك على الأثر اليونانى، والأثر الرومانى الوثنى، ويظهر من جديد مجتمع النظام المتشدد.

ولكن فى قلب هذا النظام المتشدد، وفى أعماق الجذور الشعبية، تظهر الشخصية القبطية الشعبية حاملة معها ميلا واضحا للتسامح، فهى إذن الطبقة الشعبية التى تميل للتسامح والتلقائية وترفض القواعد والنظم. وهو واقع مقبول، فكثيرا ما يفرض – علميا – أن الطبقة الوسطى هى أشد الطبقات تزمتا، وهى التى تميل للتدين والتشدد. أما كل من الطبقة العليا والدنيا، فهى أقل تدينا أو تشددا، وربما تكون الطبقة الدنيا أقل تشددا من الطبقة العليا. وحضارة المجتمع تعبر عن قلبه الحقيقى، ومركزه، أى عن الطبقة الوسطى، وهو ما يظهر فى ميل الشخصية المصرية المسيحية للتشدد. أما الطبقة الدنيا، وهى الطبقة الشعبية، فلا تجد مبررا لهذا التزمت، وذلك التشدد. فهى طبقة تتميز بالتلقائية، وهى لا تتمسك بقواعد كثيرة، بل تهرب من القواعد، وربما ينتج ذلك من ظروف واقع الطبقة الشعبية ومن مدى محدودية إمكانياتها وفرصتها فى الحياة ؛ فلا تجد ما تخاف عليه، أو ما تخاف منه، فى حين أن الطبقة العليا تملك الإمكانيات، ولاتخاف على فقدها، ولهذا فهى تنطلق بحرية أيضا، ولكن الطبقة الوسطى تملك القليل، وتخاف من الهبوط، وربما تحاول الصعود، وهى طبقة التزمت والمعايير والتشدد،

فهى الحامية لنظام المجتمع، وهى الطبقة التى تخشى الحرية، وتبتعد عن التلقائية.

أما الشخصية العربية، فهى تظهر ميلا للتوسط بين التسامح والتشدد. ولكن فى قلب تراثها وحضارتها، يوجد ميل واضح للتسامح، ويمكن أن تكون المحصلة ميلا بسيطا للتسامح، ولكن لا نستطيع أن نحدد مدى سيطرة وغلبة ذلك الميل للتسامح. فإذا كانت الحالات التى تظهر ميلا واضحا للتسامح تسيطر على الزمان والمكان، فإن الشخصية العربية تميل للتسامح، وإذا لم تكن هذه الحالات ذات سيادة ما، بل هى مجرد حالات فردية، فإن ذلك يعنى أن الشخصية العربية تميل للتوسط، وربما يظهر ميل بسيط للتشدد.

ومما سبق، رأينا أن الأثر الدينى الفرعونى، ثم المسيحى، ينتج عنه ميل واضح للتشدد، وأن الشخصية المصرية بالتالى تميل للتشدد، وهذه النتائج توضح أن عدم الميل للتشدد أو انخفاض الميل للتشدد، أو الميل للتسامح، فى الشخصية العربية، لا يعبر عن الأثر الدينى الإسلامى، ولا يعبر عن الأثر المصرى، بل يختلف معه، وهو لذلك نابع من أثر عربى. وأيا كان المصدر الحقيقى لتلك القوة التى تدفع فى اتجاه مضاد للتشدد، فإن الحضارة العربية الإسلامية لم يظهر فيها الأثر الدينى الإسلامى بدرجة تميل للتشدد، أى حضارتها الإسلامية كانت أكثر تسامحا من غيرها من الحضارات الدينية.

ولا يشترط أن تصدق هذه النتيجة عبر الزمان والمكان، فربما كانت أكثر وضوحا فى زمن أو مكان دون الآخر. ونحن نقول ذلك لأن فى هذا القرن، يبدو أن هناك ميلا عاما فى الشخصية العربية الإسلامية للتشدد. وربما يعنى ذلك أن الشخصية العربية كانت تميل أصلا للتسامح بدرجة كبيرة، ومع دخول الإسلام انخفض هذا الميل حتى أصبح ميلا للتشدد، فكان هناك تغير تدريجى.

أما فى القرن العشرين، فإن الشخصية المصرية المعاصرة، تظهر ميلا للتشدد. وهو ما يعيد للذهن ما كان فى عصر الرومان. وهناك احتمالان:

١- إما أن الشخصية المصرية استمرت فى ميلها للتشدد من العصر الرومانى، وعبر العصر الإسلامى، وحتى العصر الحالى.

٢- أو أن الشخصية المصرية انخفض لديها الميل للتشدد فى العصر الإسلامى - نتيجة للأثر العربى - ثم عاد إليها بعد ذلك الميل للتشدد بعد انخفاض الأثر العربى.

ونحن نرجح الفرض الأول عن الثانى، فالميل للتشدد يمثل سمة قوية فى المجتمع المصرى، خاصة فى الطبقة الوسطى والحضارة الرسمية. وإذا صح الفرض الأول، فإن ذلك يعنى أن الأثر الدينى الإسلامى قد أكد الميل للتشدد، وثبت وجوده، ويدل ذلك على اختلاف درجة الأثر الدينى ومداه من حضارة إلى أخرى، ففى الحضارة المصرية واكب الأثر الإسلامى الميل للتشدد، لكن فى الحضارة العربية واكب ميل الوسط. ويتأكد هذا الفرض فى العصر الحالى، فالشخصية المصرية المعاصرة تظهر ميلا للتشدد، وهو ما يتواكب مع الأثر الإسلامى فى حضارة إسلامية معاصرة.

المسالمة - العدوانية :

تأخذ الشخصية المصريه فى هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى العصر الفرعونى	:٢
٢- فى العصر اليونانى	:٤
٣- فى العصر الرومانى	:١
٤- فى الشخصية القبطية	:٢
٥- فى العصر الإسلامى	:١ أو ٢
٦- فى القرن العشرين	:٢ أو ٣

تبدأ دراسة السمة وملاحظتها فى العصر الفرعونى، فنجد ميل الشخصية الواضح تجاه المسالمة. فبالرغم من قيام الدولة القوية، إلا أننا نجد ميلا للمسالمة، فهى دولة قوية مسالمة، وهذا يبرر واقع الدولة الفرعونية. فالبرغم من قوتها وتقدمها، لم يصل بها الأمر إلى تكوين إمبراطورية كبيرة، كان من الممكن أن تغزو العالم. ففى التاريخ الفرعونى، نجد فتوحات، ولكن لا نجد سطوة الدولة الفرعونية على غيرها من الدول، فى مساحة متسعة من الزمان والمكان. ولهذا فهذه السمة تتبع - غالبا - فيما قبل الدولة الفرعونية، من النيل والزراعة والاستقرار، وعدم الاعتماد على الصيد، وعدم وجود

غابات، وعدم السكنى فى الجبال، وكلها معا عوامل للاستقرار السلمى، أى عوامل تخفض من سمة العدوانية فى اتجاه المسالمة.

وفى العصر اليونانى، جاءت الشخصية اليونانية تحمل معها شخصية تميل للعدوانية (حيث يفرض أن الشخصية اليونانية الأصلية تميل للعدوانية بدرجة محدودة :٥). وكما حدث فى كثير من السمات، يحدث التقابل والصدام، ونتج عنه :

١- تكون مجتمع مصرى يونانى يميل للوسط بين المسالمة والعدوانية.
٢- يعبر هذا المجتمع عن انتماء يونانى أكثر منه مصريا.
٣- تظل الشخصية المصرية الفرعونية باقية بميلها إلى المسالمة فى مساحة كبيرة من المجتمع، وينحصر الأثر اليونانى على جزء محدود من المجتمع.
٤- يتأكد ذلك فى انخفاض مستوى عدوانية الشعب المصرى فى مواجهة اليونانيين.

وفى العصر الرومانى تبدأ نتيجة التفاعل بين الفرعونية واليونانية فى الظهور، فنجد ميلا واضحا للمسالمة، وربما يكون أكثر مما كان فى العصر الفرعونى، ويعنى ذلك أن الميل الأصلى للشخصية المصرية تجاه المسالمة استطاع أن يحد من أى أثر يونانى ؛ ولهذا ضاع الأثر اليونانى، وبقى المصرى على ميله للمسالمة. وفى هذا الواقع يظهر الأثر المسيحى، الذى يؤكد الميل للمسالمة، ويرفع من درجته، ليتفق بذلك الأثر الفرعونى والمسيحى، لتستمر الشخصية المصرية فى ميلها للمسالمة. فإذا كانت المسيحية تدعو للمسالمة : فالفرعونية إن لم تدع للمسالمة بشكل خاص، فهى لم تدع للعدوانية.

ويتأكد هذا الميل السيادى للمسالمة فى الشخصية القبطية، فهذه الشخصية الشعبية تميل بوضوح للمسالمة، ربما بدرجة أقل من شخصية المجتمع الأساسية. وبالرغم من أن الشخصية الشعبية تختلف عن شخصية المجتمع فى بعض السمات، إلا أنها تتفق معه فى هذه السمة، التى تعد - بالتالى - إحدى القنوات التى تربط بين شخصية طبقات المجتمع.

وفى العصر الإسلامى، نجد ميل الشخصية العربية الإسلامية للمسالمة، وهو ميل شديد. ويتضح من هذا الميل أن الإسلام، والأثر الدينى

والحضارى يؤدى للمسالمة، وأن الشخصية العربية تتلاءم مع هذا الميل للمسالمة. وربما يتوقف البعض عند هذه النقطة، ففى تاريخ الحضارة الإسلامية عشرات الفتوحات والانتصارات، فسيطرت الحضارة على جزء كبير من المكان والزمان فى دول عديدة - وهذا واقع تاريخى يتلاءم مع العدوانية. وهو واقع تاريخى يختلف عن الواقع التاريخى للفراعنة، فكيف تظهر الحضارة الإسلامية والفرعونية ميلا للمسالمة ؟ إن هذا الميل يعنى عدة احتمالات :

١- أنه برغم الحروب، إلا أنها لا تعبر عن ميل للعدوانية، بقدر تعبيرها عن ظروف تاريخية وسياسية.
٢- أنه بالرغم من الحروب الكثيرة، إلا أن معظم الدول والشخصيات القومية المكونة للحضارة الإسلامية تميل للمسالمة.
٣- أن الأثر الدينى الإسلامى، بالرغم من مواكبته لهذه الفتوحات، إلا أنه يؤكد على المسالمة.
٤- أن المحارب العربى الإسلامى أقدم على الحرب لأسباب ودوافع قوية، وأنه لم يقدم عليها من تلقاء ذاته، وأن الحرب كسلوك لا تعبر عن شخصيته بقدرما تعبر عن ظروفه.

ويلاحظ مع ذلك أن السلوك العدوانى فى الحرب هو سلوك عدوانى فى موقف يشترط العدوانية. وإذا كان السلوك شديد العدوانية، فدرجة السمة ستشير للمتوسط. وإذا كان السلوك يميل للعدوانية، ولكنه ميل غير قوى، فإن درجة السمة ستميل إلى المسالمة. كما يلاحظ أن التعمق فى موقف الحرب قد يعطى تفاصيل أخرى. فبالرغم من أن الحرب كانت بالمواجهة والتلاحم المباشر، إلا أنه ليس كل محارب، وكل منتصر، يتسم بالعدوانية ؛ فقد ينتصر الشعب بالتالى يحارب معتمدا على التخطيط، دون أن يظهر ميلا حقيقيا للعنف وسفك الدماء. فهو يدافع عن نفسه، ولكنه لا يحب العنف، فهو مسالم، ولكنه يضطر للدفاع والحرب.

وخلاصة ذلك الميل السيادى للمسالمة، هو ميل الشخصية المصرية المعاصرة فى القرن العشرين إلى المسالمة بدرجة قوية أو درجة محدودة. فالتباين فى المجتمع والفروق الفردية بين أعضائه، ترتفع كسمة مميزة للقرن

العشرين، مما يقلل من شدة تطرف الدرجة. وبهذا تظهر الشخصية المصرية تاريخا طويلا للميل للمسالمة، كواحدة من أهم صفاتها.

الحذر - المخاطرة :

وهذه السمة تظهر الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات	:٢
٢- فى عصور الأسرات الفرعونية	:٥
٣- فى العصر اليونانى	:٣ أو ٤
٤- فى العصر الرومانى	:٤ (متوسط عام)
٥- فى العصر الرومانى (الأعمال المسيحية)	:٣
٦- فى العصر الرومانى (الأعمال غير المسيحية)	: يفرض أنها ٥
٧- فى الشخصية القبطية	:٥
٨ - فى العصر الإسلامى	:٣ أو ٤
٩- فى القرن العشرين	:٢ أو ٣

فى عصر ما قبل الأسرات، يظهر ميل واضح للحذر، وهو ما يتفق مع الميل إلى المسالمة ويعبر عن عدم قدرة الفرد على - أو رغبته فى - المجازفة بحياته. ومع قيام الدولة الفرعونية، يتغير هذا الميل بدرجة كبيرة، ليصبح تجاه المخاطرة. ويعبر ذلك عن دور الدولة القوية، وأنها كانت من القوة بحيث يكتسب الشعب منها درجة كبيرة من الإحساس بالأمان تدفعهم إلى المخاطرة، ويدل ذلك على احتمال وجود علاقة قوية بين الإحساس بالأمان وبين المخاطرة : فكلما زادت درجة إحساس الفرد بالأمان، كان قادرا على المخاطرة، والعكس صحيح.

ومع نهاية الدولة الفرعونية، وفى آخر عهودها، لا نجد دليلا على تغير هذه السمة، وعلى وجه الدقة : لا نجد أعمالا كافية لقياس هذه السمة. ولكن مع دخول اليونانيين إلى مصر، تأتى معهم شخصيتهم التى تتسم بالميل للمخاطرة. وهو ما يؤكد أن هذا الميل يواكب ويلازم الدولة القوية. وفى العصر اليونانى، تظهر الشخصية المصرية اليونانية للوسط أو للحذر، فى حين أن هذه الشخصية يفرض أنها تميل للشخصية اليونانية، وأنها يونانية أكثر من كونها مصرية. وبجانب ذلك فإن الشخصية المصرية الفرعونية

تميل للمخاطرة وبنفس القدر الذى يوجد لدى الشخصية اليونانية الأصلية (حيث يفرض أن درجتها تساوى ٥). والمتوقع أن التقاء سمتين لهما نفس القوة يؤدى إلى سمة مساوية لهما فى القوة، ولكن النتيجة تأتى على خلاف ذلك - إذ تشمل ميلا للوسط أو ميلا للحذر - ويفرض، من خلال ذلك، أن الشخصية الفرعونية فى آخر عهود الفراعنة قد اتسمت بميل واضح للحذر، ربما بقدر يساوى ما ظهر فى عصرما قبل الأسرات، وهو فرض تقوم عليه أدلة كثيرة. فهذا الميل للحذر يواكب ضعف الدولة والشعور بعدم الأمان، كما واكب الميل للمخاطرة قوة الدولة والشعور بالأمان. ووجود هذا الميل للحذر هو الذى يبرر انخفاض درجة الشخصية المصرية اليونانية، عن درجة الشخصية اليونانية فى المخاطرة. ويعنى ذلك أنه فى العصر اليونانى كانت الشخصية اليونانية القادمة تميل للمخاطرة، والشخصية اليونانية المصرية تميل للوسط، أو للحذر بدرجة بسيطة، وامتدادات الشخصية الفرعونية القادمة من آخر العهود الفرعونية تميل للحذر بدرجة كبيرة.

وإن صح ذلك، فهو يؤكد ارتباط هذه السمة بالدولة والنظام، أى ارتباط درجة المخاطرة لدى الأفراد بدرجة المخاطرة لدى الدولة ونظامها، أى درجة قوة الدولة. والعامل المشترك، أو العامل الوسيط، هو الشعور بالأمان. وفى العصر الرومانى، نجد ميلا للتوسط، مع وجود احتمال للميل تجاه الحذر فى الشخصية المصرية المسيحية، وميلا تجاه المخاطرة فى الشخصية المصرية الرومانية الوثنية.

وهذه النتيجة تعنى أن الحضارة والشخصية اليونانية قد استطاعت إحداث تأثير جيد على هذه السمة، وبالتالى استطاعت الدولة اليونانية أن تكسب الشعب إحساسا بقوة الدولة وشعورا بالأمان، وهو ما يظهر فى الشخصية المصرية الرومانية، كما يشير ذلك إلى تكون مجتمع مصرى ذى جذور يونانية، وتأثيرات رومانية، يمثل مجتمعا فرعيا داخل المجتمع العام. أما الشخصية المصرية المسيحية، فيظهر لديها ميل للحذر، مما يعنى أنها لم تتأثر بقوة الدولة ولم تشعر بالأمان. ويمكن تفسير ذلك من خلال مالاقاه المصريون المسيحيون من اضطهاد على يد الدولة الرومانية، ولكن مع هذا يفرض أن الأثر المسيحى يؤدى إلى ارتفاع قيمة المخاطرة؛ لأنه مع الدين والتدين يزيد الشعور بالأمان، ويقل الإحساس بالخوف، وهو ما لم يحدث.

وعلى المستوى الشعبي، نجد ميلا لدى الشخصية القبطية تجاه المخاطرة، وهو ما يبدو غريبا للوهلة الأولى، ولكنه يعبر عن تلك الشخصية الشعبية، التي لا تجد ما تخاف عليه، وهي أيضا الشخصية التي تعيش بين الغيبيات والأساطير، مما يكسبها قوة أو نزعة للمخاطرة. وهذه تركيبة تختلف عما نجده في المجتمع عامة ؛ فهنا لا يرتبط الميل للمخاطر بالشعور بالأمان، ولكنَ يرتبط باندفاع الإنسان تجاه المجهول والغيب دون اكتراث بالنتائج، كأنه يعتقد أنه لن يفقد شيئا، أو لا يملك ما يفقده، أو أنه لا يستطيع أن يغير من المستقبل، وأن حذره لن يفيد في تغيير القدر.

وخلاصة هذه العصور، حتى العصر الروماني، تعطي درجات تتأرجح بين الميل للمخاطرة والميل للحذر، والميل للوسط، ويعبر تأرجحها عن مدى شعور الفرد بالأمان أيا كان مصدر هذه الشعور، سواء أكان شعورا حقيقيا، أم شعورا غير فعلي يستمده الفرد من معتقداته وأساطيره وأفكاره الغيبية. وتدل النتائج على أن الطبقة الشعبية المطحونة، في الغالب، لا تشعر بالخوف مثل الطبقة الوسطى، بالرغم من أنها تعيش الأسباب الحقيقية والواقعية للخوف، أكثر من الطبقة الوسطى. ويتضح من هذا أن الطبقة الوسطى أكثر قلقا واهتماما بالحاضر والمستقبل، وبمكانتها وما يواجهها، في حين أن الطبقة الشعبية لا تظهر هذا الاهتمام أو القلق، بل هي تعيش في حالة من الشعور الزائف بالأمان.

وفي العصر الإسلامي، تظهر الشخصية العربية الإسلامية ميلا للوسط أو الحذر، ويعبر ذلك – في الغالب – عن نمط عربي، وربما عن حياة الصحراء التي لا تعرف الأمان الحقيقي. وفي العصر الإسلامي، يتوفر للشعوب قدر من الأمان، نظرا لقوة الدولة، ولكنه قدر متغير من عصر إلى آخر. وتدل هذه النتيجة على أن المحصلة العامة للحكومات الإسلامية والعربية، لم تعط قدرا جيدا من الشعور بقوة الدولة، وبالتالي لم توفر الشعور بالأمان. وهنا أيضا، نجد أن الأثر الديني الإسلامي – مثل الأثر الديني المسيحي – لم يؤد إلى الشعور بالأمان بدرجة تؤدي إلى الميل للمخاطرة، وهي حقيقةِ غامضة، فيفرض أن الأثر الديني يؤدي إلى الشعور بالأمان، وأن الفكرَ الديني يشجع على المخاطرة، ولكن الترجمة الاجتماعية لهذا الفكر، وكيفية استيعاب المجتمع له لم تحقق الميل للمخاطرة، وبالتالي الشعور

بالأمان، وخلقت نوعا من الميل تجاه الحذر، وعدم الرغبة فى المخاطرة، وربما يعنى ذلك أنها خلقت فكرة جديدة عن الشعور بالأمان، وهى الحذر لكى يتحقق الأمان.

وفى هذا العصر تميل الشخصية المصرية المعاصرة إلى الحذر، بدرجة محددة أو أكثر، ويتجمع فيها الأثر الرومانى المسيحى، مع الأثر العربى الإسلامى، مع آثار ضعف الحكومات المتتالية. ويعنى ذلك ضمنا أن الشعور بالأمان، والميل للشجاعة والمخاطرة، لم تتحقق فى هذا القرن : لم تتحقق بالرغم من الثورات والانتصارات، وكأن الهزيمة وفترات ضعف الدولة كان لها أثر كبير، أو كأن لحظات القوة التى واكبت قيام الجمهورية المصرية المستقلة لم تستطع أن تقضى على الميل للحذر، فما زال الإنسان المعاصر يرى أن الحذر هو الطريق الأفضل للشعور بالأمان.

الخمول – النشاط :

بدراسة هذه السمة، توصلنا إلى الدرجات الآتية :

١- فى العصر الفرعونى	:٣ أو ٤
٢- فى العصر اليونانى	:٤
٣- فى العصر الرومانى (فى الأعمال المسيحية)	:٣
٤- فى العصر الرومانى (فى الأعمال غير المسيحية)	:٥
٥- فى الشخصية القبطية	:٣
٦- فى القرن الإسلامى	:٣
٧- فى القرن العشرين	:٣

تقيس هذه السمة معدل الحركة وسرعتها، وهذه السمة لا تقابل بين الكسل والنشاط بالمعنى الدارج ؛ لأن لها دلالة سيكولوجية محددة. فالميل إلى النشاط لا يعنى أن الفرد يعمل ويتحرك، ولكن يعنى أن معدل حركة الفرد يزيد عن المعدل المطلوب للسلوك أو الموقف، فى حين يعنى الميل للخمول أن هذا المعدل أقل من المعدل المطلوب للسلوك أو الموقف ؛ لذلك فإن الميل الواضح للنشاط يظهر فى ميل الفرد للحركة السريعة دون أن يكون هناك داع لذلك، ويظهر هذا فى الأكل، والسير، وصعود السلم، فنجد أن البعض يسير وكأنه يجرى دون أن يكون هناك داع لذلك.

والشخصية المصرية - كما تظهر فى عصر الفراعنة - تميل للوسط أو للخمول، وهذا يعطى لنا ميلا محدودا جدا تجاه الخمول، كمتوسط للاحتمالين، وغالبا ما ينتج ذلك عن طبيعة الحياة الزراعية. ففى الزراعة يحتاج العمل لطاقة عضلية ونشاط، ولكنه لا يحتاج إلى السرعة أو النشاط الزائد، فالفلاح يعمل - غالبا - مع الزمن، فهو محكوم بعنصر الزمن، ولا يستطيع أن ينجز أكثر إذا عمل بسرعة أكبر. والملفت أن هذا الميل يظهر فى المجتمع الفرعونى المتقدم، مما يعنى أن صناعة الحضارة لم تتطلب العمل السريع، ولم يطلب من العامل أن ينجز بمعدل كبير (أكبر من المعدل الطبيعى) وأيضا لم يحاول العامل أن يفعل ذلك، وربما تدخل عوامل أخرى فى هذه السمة، منها ارتفاع درجة حرارة الجو، مما يبعث على خفض معدل النشاط.

وفى العصر اليونانى، تأتى الحضارة اليونانية، والتى تتميز شخصيتها الأصلية بالميل تجاه النشاط. وهنا يتكون المجتمع المصرى اليونانى، والذى يظهر ميلا تجاه الوسط، وهو يعد محصلة للتأثير الفرعونى الذى يميل إما للوسط، أو للخمول، والتأثير اليونانى الذى يميل للنشاط (يفرض أن درجة الشخصية اليونانية الأصلية هى ٥ أو ٦). ويلاحظ أن درجة المجتمع المصرى اليونانى لم تختلف كثيرا عن درجة المجتمع الفرعونى ؛ وذلك لوجود تقارب شديد فى الدرجات.

وفى العصر الرومانى، نجد احتمالا بميل الشخصية الرومانية المصرية إلى النشاط، ويظهر ذلك فى الأعمال المصرية الرومانية غير المسيحية. وإذا عدنا للسمة السابقة فسنجد ظهور ميل للمخاطرة يميز هذه الشخصية، وتشير السمتان معا إلى تكون مجتمع مصرى رومانى، ذى أصل يونانى، وهو المجتمع الذى واكب الوثنية أكثر من المسيحية. وهذا المجتمع ليس إلا امتدادا للمجتمع المصرى اليونانى، وهو يمثل جماعة فرعية، أو مجتمع داخل المجتمع. ولا يعنى ذلك أن كل السمات للعصر الرومانى فى أعماله غير المسيحية تشير إلى خصائص جماعة فى المجتمع، حيث يصعب التحديد بهذه الدقة، ولكن يفرض وجود اتجاهين : الأول هو امتداد للمجتمع المصرى اليونانى، ويمثل مجتمعا مصريا رومانيا وثنيا أولا ثم مسيحيا بعد ذلك، والثانى يمثل المجتمع الفرعونى الممتد من آخر عهود الفراعنة مرورا

بالعصر اليونانى فالرومانى، وهو الذى يمثل المجتمع المصرى المسيحى، أو المجتمع القبطى بطبقاته الشعبية وغير الشعبية.

وإذا كان الأثر اليونانى قد استطاع أن يغير من درجة السمة فى اتجاه النشاط -- وهو ما يظهر فى المجتمع المصرى الرومانى الوثنى - فإن المجتمع المصرى المسيحى قد أظهر ميلا تجاه الخمول، ليعد امتدادا للنمط الفرعونى. وربما أدى طول العهد بالميل للخمول إلى ارتفاع درجة هذا الميل، فبعد أن كان يقع بين المتوسط والميل درجة تجاه الخمول، أصبح يمثل الميل-درجة تجاه الخمول.

وفى نفس هذا العصر الرومانى، تظهر الشخصية القبطية الشعبية ميلا تجاه الخمول، وهو ميل يوازى ويساوى الميل الذى يظهر فى الشخصية المسيحية المصرية الرومانية، أى فى الشق المسيحى من العصر الرومانى، وهو الشق الذى يمثل الامتدادات الفرعونية. ويعنى ذلك أن الأثر اليونانى، ومن بعده الأثر الرو انى، لا يظهران إلا فى المجتمع المصرى اليونانى، ومن بعده المجتمع المصرى الرومانى الوثنى، وهو المجتمع الذى يمثل المستعمر أكثر مما يمثل المجتمع الأصلى. ويتضح من تشابه درجة الشخصية الشعبية مع شخصية المجتمع أن الظروف والعوامل التى تؤدى إلى الميل للخمول واحدة بالنسبة للشخصيتين ؛ ولهذا يظهر بينهما تشابه، أو تطابق.

وفى العصر الإسلامى، تظهر الشخصية العربية الإسلامية ميلا تجاه الخمول، وهو ميل محدود يساوى ما يظهر فى المجتمع المصرى فى العصر الرومانى. ويدل ذلك الميل على أن مصدره هو الشخصية العربية والشرقية، ولعل ارتفاع درجة حرارة الجو وأعمال الزراعة والرعى والتى لا تحتاج للنشاط، مثل أعمال الصيد وسكنى الجبال، هى العامل المشترك بين هذه الشخصيات.

وهكذا يمتد الأثر الفرعونى الذى يميل للخمول عبر العصر اليونانى، ويتأكد فى الشخصية المصرية المسيحية، ونجد أن الشخصية المصرية المعاصرة تميل للخمول بدرجة محدودة. وتظهر الدرجات على مر هذه العصور، وجود ميل بدرجة واحدة تجاه الخمول، فالدرجة تكاد تكون ثابتة،

مع لحظات ميل للتوسط يميل، تتأكدبميل للنشاط فى الجماعات المتأثرة باليونانيين والرومانيين.

وقد يطرح البعض تساؤلات حول هذا الميل للخمول المميز للشخصية المصرية منذ بدايتها الفرعونية، والمميز أيضا للشخصية العربية. ولهذا نضع بعض المؤشرات التى تساعد فى تأكيد الصورة :

١- عدم وجود أعمال فنية كثيرة للمواقف والألعاب الرياضية.
٢- عدم الاهتمام بتصوير الجسم الرياضى.
٣- عدم اتسام الأشخاص (عناصر العمل الفنى) بالجسم الرياضى الذى يوصف بكمال الجسم، عدا فى العصر الفرعونى الذى اتسم بتصوير الإنسان بنمط يميل للكمال، ولكنه ليس كمال الأجسام، بقدر من هو نمط وطراز فنى وإدراكى.
٤- ندرة الأعمال التى تتناول حركات عنيفة.
٥- ندرة الأعمال التى تعطى انطباعا عاما بالنشاط.
٦- فى الأعمال التى تتناول مواقف العمل نجد معدل حركة يلائم على الأكثر طبيعة العمل ولا يزيد، وربما يقل.

وتتأكد هذه الصورة فى الحياة اليومية، فغالبا ما نجد الناس تسير فى الشوارع، ولا تسير وكأنها تجرى، ولا نجد الكثيرين يصعدون السلم بترك درجة والصعود على التالية. وفى المكاتب وأماكن العمل، لا نجد الموظفين يتحركون ويجرون من مكتب إلى آخر. وبالملاحظة العابرة، يتضح عدم وجود نشاط زائد، ومن الملاحظة المدققة يلاحظ وجود معدل نشاط أقل من المطلوب بقدر محدود.

الكف - التعبيرية :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١- فى عصر ما قبل الأسرات	:ربما ٤
٢- فى عصور الأسرات	:٢
٣- فى آخر العهود الفرعونية	:ربما ٤
٤- فى العصر اليونانى	:٦
٥- فى العصر الرومانى (فى الأعمال المسيحية)	:٢

٦- فى العصر الرومانى (فى الأعمال غير المسيحية) :٥
٧- في الشخصية القبطية :٢
٨ - فى العصر الإسلامى :٣
٩- فى القرن العشرين :٣

لا نستطيع أن نحسم درجة السمة فى عصر ما قبل الأسرات - لندرة الأعمال الفنية التى تنتمى لهذه الحقبة - ولهذا نفرض أن الشخصية المصرية فى هذا العصر تميل للوسط، حيث يظهر قدر من التعبير عن المشاعر يلائم الموقف. أما مع بداية الدولة الفرعونية، فتشير الشخصية المصرية إلى ميل قوى تجاه الكف، وهذا الميل يعنى أن هذه الشخصية لا تعبر عن مشاعرها، بل تحتفظ بها لنفسها. فالإنسان لا يعبر عما بداخله، فعندما يغضب لا يظهر هذا الغضب على وجهه وتصرفاته، ويدل ذلك على طبيعة المجتمع الفرعونى، فهو مجتمع غير تلقائى - أى لا يسلك الفرد فيه بتلقائية - وبالتالى لا يمنح الإنسان الفرصة للتعبير عن مشاعره ؛ فهو مجتمع يتسم بالالتزام، وبقواعد محددة لسلوك الإنسان فى المواقف الاجتماعية. فمثلا : لا يصح أن يغضب الفرد ويعبر عن ذلك بصوت مرتفع، ولا يجوز أن يضحك بصوت مرتفع، أو أن يظهر كراهيته لشخص آخر، أمامه. ويعنى ذلك أن عنصر النظام يمتد فى جميع جوانب المجتمع : فهى حضارة النظام الصارم، على المستوى السياسى، والعسكرى، والاجتماعى.

ومع بداية النهاية، فى عصور الفراعنة الأخيرة، شهد المجتمع فترة تميزت بالضعف والانحطاط. فالأسر المالكة لم تعد قوية كما كانت ؛ ولذلك اختل النظام بأكمله. وهنا يفرض أن الشخصية تميل تجاه التوسط بين الكف والتعبيرية، فلقد تخلت عن القيود التى تفرض على التعبير عن المشاعر، فالمصرى - بهذا المعنى - لم يكن لديه ميل فطرى تجاه الكف، أى ميل نابع من تكوينه النفسى الخاص، ولكن ميله للكف كان يعبر عن التكوين النفسى الاجتماعى للمجتمع والحضارة والنظام. وبزوال النظام وضعفه، وجدت الشخصية المصرية الفرصة لكى تعود إلى المستوى المتوسط، وتدل هذه العودة على وجود ميل رجعى للشخصية وبناء المجتمع يلازم فترة الضعف، ويعود بالشخصية إلى بعض ملامح عصر ما قبل الأسرات. ولكن هذه العودة قد تكون مجرد رد فعل عنيف، فإذا كان النظام هو السبب فى الميل للكف،

فإن ضعف هذا النظام يؤدى إلى العودة للوسط، ولكن خبرة الشعب، وتاريخه النفسى، اشتملت بالفعل على تاريخ طويل للميل للكف، وبذلك زرعت بذرة قوية، وأساسا قويا لهذا الميل، فى صميم تكوين الشخصية المصرية.

وكما كان الحال فى العديد من السمات، يحدث ذلك التصادم العنيف بين حضارة النظام، وحضارة الحرية والتلقائية، بين الفرعونية واليونانية، فالشخصية اليونانية الأصلية تميل بوضوح إلى التعبيرية (يفرض أن درجتها تساوى ٧). وعندما تأتى هذه الشخصية إلى مصر تنشئ لها مجتمعا خاصا، وتستقطب بعضا من الزمان والمكان والإنسان المصرى. وهذا المجتمع الخاص لا يستطيع أن يحقق كل ما فى الشخصية اليونانية من ميل تجاه التعبيرية، بل يحقق درجة أقل من هذا الميل، ولكنه – مع هذا – ميل قوى للتعبيرية. وهكذا يتواكب ويتزامن فى العصر اليونانى، مجتمع مصرى ذو أصل يونانى، ويميل للتعبيرية، ومجتمع مصرى فرعونى بعيد عن التأثير اليونانى – مكانيا على الأقل – ويميل للوسط.

ومع مقدم الرومان إلى أرض مصر، يتسلم الرومان المجتمع المصرى اليونانى – فهو الأرض الصالحة لهم – ومنه يخلقون مجتمعا مصريا رومانيا، يضم الرومان وبعض المصريين. ويظهر فى هذا المجتمع نجاح الحضارة اليونانية فى ترك بصماتها على تلك المناطق التى عاشت فيها فى أرض مصر : فنجد ميل الشخصية المصرية الرومانية إلى التعبيرية، ولكن بدرجة محدودة، وهذه الشخصية تظهر فى الأعمال غير المسيحية، فهى بعيدة عن الأثر المسيحى، ولكن الدرجة المحدودة للتعبيرية تشير إلى الصعوبة التى واجهتها الشخصية اليونانية، ثم الرومانية، فى خلق ميل للتعبيرية، ويظهر أن الأثر الفرعونى استطاع أن يخترق حدود هذا المجتمع الخاص، ليحد من الميل للتعبيرية.

وبعيدا عن هذا المجتمع الخاص (اليونانى) نجد أن المجتمع المصرى عامة، والذى تظهر شخصيته فى الأعمال المسيحية الرومانية (ذات الطابع البيزنطى) يميل إلى الكف بدرجة قوية. فالمسيحية، مع المصرية، أدت إلى العودة إلى النمط الفرعونى بكل شدته، ويدل ذلك على أن :

١- الميل إلى الكف كنمط فرعونى له تاريخ وخبرة نفسية، ولم يضع أثره، ولم يصبح الميل للوسط هو السائد. فهذا الميل - كسمة فى الشخصية - أصبح له قوة واضحة فى تكوين المجتمع.
٢- الحضارة المسيحية والتأثير المسيحى، ومن ثم التدين، تلاءم مع هذا الميل للكف، فإما أنه شجع هذا الميل، أو أن المجتمع استوعب التدين بشكل شجع الميل للكف.

وهكذا يعود الإطار الحضارى إلى بعض الملامح الفرعونية، ليضع من جديد قواعد على التعبير عن المشاعر، ويخلق قوة واضحة لها أثرها (تميل للكف) ويقاوم التأثيرات اليونانية والرومانية.

وفى العصر الرومانى، نجد ثلاثة مجتمعات يمكن دراستهم فى أغلب السمات :

الأول : هو المجتمع المصرى الرومانى (الوثنى الأصل) وهو امتداد للمجتمع المصرى اليونانى.

الثانى : هو المجتمع المصرى المسيحى فى العصر الرومانى، وهو يمثل المجتمع المصرى عامة، والحضارة المصرية.

الثالث : هو المجتمع القبطى الشعبى، وهو يمثل الطبقة الشعبية.

وكما رأينا، فإن الأول يميل للتعبيرية، والثانى يميل للكف، وفى الثالث، يظهر فى الشخصية القبطية ميل للكف، وهو ميل يساوى ما يظهر فى المجتمع المصرى المسيحى، أى أن هناك اتفاقا - فى هذه السمة - بين المجتمع الرسمى (أو الطبقة الوسطى) وبين الطبقة الشعبية. ولكن يوجد اختلاف بينهما وبين المجتمع الممثل للحضارة الوافدة - ذلك المجتمع شبه المصرى - وبهذا يصبح الميل للكف من المظاهر الواضحة والمؤكدة ؛ لأنه يمتد عبر الزمن، وعبر طبقات الشعب.

ولكن الميل للكف لدى الطبقة الشعبية يتناقض مع ما تظهره هذه الطبقة من تلقائية، وتحرر من القيود، وهذا يعنى أن التلقائية والتحرر لا تصلان إلى منطقة المشاعر ؛ فالمشاعر هى أسرار يحتفظ بها الإنسان لنفسه: لا يصح أن يظهرها للآخرين، ولا يصح أن يعرفها الآخرون. ويبدو ذلك على أنه تقليد أوعرف اجتماعى، وهو من القوة بحيث لا يتأثر بتلقائية وتحرر هذه الطبقة الشعبية.

وفـي العصـر الإسـلامي، تظهـر الشـخصية العربيـة الإسـلامية ميــلا محدودا تجاه الكف. وهذا يخرج بالميل إلى الكف من الدائرة المصريـة إلـى الدائرة العربية، فيصير طابعا شرقيا عاما، ويتـأكد أيضـا تشـابه الأثـر الدينـى المسيحى والإسلامى. فمـن خـلال التدين والفكـر الدينـى السـائد لـدى النـاس، يوجد ميل إن لم يكن للكف، فهو لا يلائم التعبيرية. ويتفق هذا الأثر مع تـأثير الفرعونية وديانتها، مشيرا بذلك إلى أنه مع الحضـارة المتدينـة، هنـاك حـدود للتعبير عن المشاعر، وهناك قواعد تحكـم هذا التعبير، وهـو مـا يخلـق فـى النهاية نمطا شرقيا دينيا خاصا.

ومع مقدم القرن العشرين، لا نتوقـع سـوى وجـود ميـل للكـف، وهـو ميـل يسـاوى مـا وجـد فـى العصـر الإسـلامى، ويقـل عمـا وجـد فـى العصـر المسيحى والعصر الفرعونى، مما يشير إلـى أن الميـل للكـف - كـأثر عربـى إسلامى - أقل فى قوته، منه كأثر فرعونى أو مسيحى.

وهكذا تتأكد السمة عبر تاريخ طويل، يجعل لها جذورا وقـوة تمكنـها من البقاء فترة طويلة، وقد يعترض البعض علـى هـذه النتـائج، ويقارنـها بمـا نجده فى الجنازات المصرية من صراخ يشير إلى التعبيرية، ولكن هـذه تكـاد أن تكون حالـة خاصة، فهى ليست حالة تعبير عن المشاعر الداخليـة بقدرمـا هى ادعاء بوجود مشاعر، ونمط للمشاركة الوجدانية.

أما فى مختلف مظاهر الحياة، فيمكن أن نجد أن المصرى أقل تعبـيرا عن مشاعره، وغالبا ما يخفيها، خاصة إذا ما قورن بحضارات أخرى.

الطمأنينة - القلق

تظهر الشخصية المصرية الدرجات التالية :

١-فى عصر ماقبل الأسرات : ٥
٢-فى العصور الفرعونية حتى نهايتها : ٢
٣-فى العصر اليونانى : ٤
٤-فى العصر الرومانى (فى الأعمال غير الدينية) : ٣
٥-فى العصر الرومانى (فى الأعمال المسيحية) : ٢
٦-فى الشخصية القبطية : ٢ أو ٤
٧-فى العصر الإسلامى : ٢ أو ٤

٨ –فى القرن العشرين (متوسط عام) : ٢ أو ٣
٩–فى القرن العشرين فيما بعد ١٩٦٧ : ٤ أو ٥ (حالة خاصة)

قبل قيام الدولة والنظام، عاش الإنسان فى ظروف غامضة إلى حد كبير دون أن تتوفر له عناصر الطمأنينة في الحياة. وفي هذا المناخ، لعصر ما قبل الأسرات، أظهرت الشخصية المصرية ميلا محدودا تجاه القلق. ومع قيام الدولة الفرعونية – وتأثيث أول حضارة – تغيرت سمة الشخصيةالمصرية لتميل إلى الطمأنينة بدرجة واضحة، فلم يعد للقلق مبرره، فقد نجحت الدولة في تأمين حياة الإنسان، وتوفير سبل الحياة، فلم يعد قلقا علي يومه أو غده. فالدولة الفرعونية هي دولة الاستقرار والهدوء والنظام، وفيها يعرف كل شخص حدود حياته، ودوره، وحقوقه، فالحياة منظمة، وسبل الحياة متاحة.

ولكن مع ضعف الدولة الفرعونية، لم نستطع أن نلاحظ تغيرا فى السمة، وربما ينتج ذلك من عدم توفر أعمال تتيح ظهور هذه السمة، أو ينتج من عدم تغير السمة فعلا. وإذا صدق الفرض الأخير، فإن ذلك يدل على مدى قوة أثر الدولة الفرعونية، فلقد أصبحت الحياة محددة وثابتة، ولامجال للقلق فيها، حتى بعد أن ضعف النظام وضعفت الدولة التى صنعت هذه الحياة ونظمتها. ويعني ذلك – ضمنا – أن أفكار الفرعوني ومعتقداته الدينية لا تدعوه للقلق، وأنها تمثل بالنسبة له دعامة تحدد جذور الحياة وتنظم أحداثها، مما لايبقى مجالا للقلق، فكل شئ يحدث طبقا لنظام، سواء نظام المجتمع أو الطبيعة، أو ما وراء الطبيعة.

من الجانب الأخر، تتميز الشخصية اليونانية بالميل تجاه القلق، وهو ميل محدود (يفرض أن درجتها هى : ٥) ولهذا فإن المجتمع المصرى اليوناني – والذى أنشأه اليونانيون – يظهر ميلا للتوسط بين الطمأنينة والقلق، وهو ميل يعبر عن شدة التأثير اليوناني على هذا المجتمع الخاص به فى أرض مصر، مع وجود التأثير الفرعوني، ولكن بقدر محدود.

ولم تختلف الشخصية الرومانية عن اليونانية، فالشخصية الرومانية الأصلية تظهر ميلا محدودا تجاه القلق (يفرض أن درجتها هى : ٥). وتأتى هذه الشخصية لتتسلم المجتمع المصرى اليوناني الخاص، والذى تأثر بالطابع

اليونانى، ولكن الحقائق تظهر خلاف ذلك، ففى الأعمال غير المسيحية يظهر أن هذا المجتمع المصرى الرومانى ذا الأصل اليونانى يميل تجاه الطمأنينة.

ففى هذا المجتمع الخاص بالمحتل، لم تستطع الحضارة الوافدة أن تؤثر عليه، بل أثر عليه الطابع الفرعونى. وبالرغم من أنه المجتمع الخاص باليونانيين والرومان فى أرض مصر، إلا أنه يميل للطمأنينية، فى حين أن شخصياتهم الأصلية تميل للقلق. وبهذا استطاع الطابع الفرعونى أن يغير من سمة الحضارة الوافدة إليه، بدلا من أن تغيره هى. ومن هنا، يتأكد أننا بصدد ميل قوى للطمأنينة فى جذور الشخصية المصرية.

وفى الجزء المصرى العام من المجتمع، وهو المجتمع المصرى المسيحى الرومانى، والذى يمثل الطبقة المتوسطة والحضارة الرسمية المصرية، تميل الشخصية تجاه الطمأنينة بدرجة أكبر، مما يظهر فى المجتمع المصرى الرومانى الخاص، ويدل ذلك على أن الأثر الفرعونى يظهر واضحا فى المجتمع المصرى المسيحى، فى حين أن هذا الأثر لا يظهر بشكل كامل فى المجتمع الخاص بالمستعمر.

وبداية بالشخصية القبطية، وهى الشخصية الشعبية للعصر الرومانى، نواجه مشكلة الكف مع الطمأنينة، وهى مشكلة توجد فى كل العصور حتى العصر الفرعونى، وقد حاولنا التغلب عليها، ولكنها عقبة أشد فى الشخصية القبطية والعصر الإسلامى، وهذا ينتج عن نوعية الأعمال المتاحة للدارسة. وفى كلا العصرين نجد ميلا للوسط بين الطمأنينة – القلق، وهو يصح إذا كان ما يوجد من طمأنينة ليس إلا تعبيرا عن الكف. وإذا لم يكن ذلك صحيحا، يصبح لدينا فى هذين العصرين ميل واضح للطمأنينة (درجته ٢). ونحن نرجح الفرض الثانى.

وإن صح هذا الفرض، فإن الشخصية القبطية الشعبية تؤكد على مدى عمق الميل للطمأنينة كسمة أصلية فى الشخصية المصرية. وهنا يجب أن نتوقف، فالطمأنينة فى ظل الدولة الفرعونية القوية تعد نتيجة واضحة، ولكن فى ظل الظلم والاضطهاد والاستعمار، من أين تأتى الطمأنينة ؟ إنها تأتى من الأرض، والاستقرار الزراعى، والمفاهيم الغيبية. وبجانب هذا فهى تعبر عن وجود عدم انخراط، أو اندماج من جانب الإنسان المصرى، لما يحدث فى مجتمعه. فمشاعره ليست رد فعل حساس لما يحدث من إحداث تاريخية،

وسياسية. وهو يعايش الأزمات، ولكنها لا تسبب له أى قلق. وهذا يعنى - ضمنا - وجود قدر من عدم الاكتراث، تسانده الأفكار الغيبية والنزعة التواكلية. فهو يرى الكوارث، ولكن لا يرى سببا للقلق، فهى قدر ومصير، لامهرب منها، وعند الله سيجد السند والعون، إنها - فى الغالب - تلك الشخصية القدرية، التى تجعل من الكوارث مجرد أحداث يجب تقبلها.

وفى العصر الإسلامى، نجد ميلا للطمأنينة، ومعه يتضح أن الأثر الناتج عن الديانة الفرعونية والدينين المسيحى والإسلامى، يمثل دافعا شديد القوة تجاه الإحساس بالطمأنينة. ويتضمن ذلك قابلية الشخصية العربية للشعور بالطمأنينة، مما يشير إلى احتمال وجود طابع شرقى عام للمنطقة. وفى هذا العصر، تتأكد القدرية والتواكلية ؛ فهذا الميل للطمأنينة يتلاءم مع بعض الأحداث والمواقع، ولكنه لايتلاءم مع التاريخ العربى الإسلامى بكل ما فيه من حروب وصراعات.

وفى العصر الحديث، تطور هذه الشخصية المستقرة (ذات التفكير الدينى والغيبى) لتعطى ميلا واضحا تجاه الطمأنينة. ومع مرور سنوات القرن العشرين، مع الاستعمار والاحتلال، يصمد هذا الميل للطمأنينة، ليفصل الإنسان عن واقع مجتمعه، ويحرمه من الإحساس بما يحدث، والانفعال به، ويثبت الإنسان على سلامه الداخلى، تحميه أفكاره ومعتقداته. ولكن مع الهزيمة، مع حرب ٥ يونيو ١٩٦٧، يحدث تغير جديد، فيظهر ميل تجاه الوسط، أو تجاه القلق، وهو أول تغير من نوعه فى تاريخ الشخصية المصرية التى عاصرت الحروب والاستعمار، فتلك الهزيمة كان لها وقع اخر، فهى هزيمة من الداخل، إنها هزيمة المفاهيم والمعتقدات، إنها هزيمة الإنسان المصرى نفسه، فلقد هزمت العوامل التى كانت تبعث إلى الطمأنينة، ولكنها لم تكن حالة سيادية عامة، فهى موجة من القلق لم تظهر إلا فى حدود ضيقة من المكان والزمان. فهى موجة القلق الذى حدث فى داخل من استطاع أن يعايش هذه اللحظة أو يشعر بها. أما جزء كبير من مساحة المجتمع، فلم ينخرط بمشاعره فى ذلك الحدث، وبذلك استطاع أن يحافظ على الطمأنينة، ذلك الرفيق الذى لازم المصرى طيلة تاريخه، يحميه من القلق، ومن خبرات التاريخ المؤلمة.

السعادة – الاكتئاب :

تأخذ الشخصية المصرية الدرجات التالية :

١-في العصور الفرعونية : ٤(وربما ٥)

٢-في العصر اليوناني : ٥

٣-في العصر الروماني : ٣ أو ٤

٤-في الشخصية القبطية : ٤

٥-في العصر الإسلامي : ٤

٦-في القرن العشرين : ٥

وفي العصر الفرعوني، نجد ميل الشخصية تجاه الوسط بين السعادة والاكتئاب، وربما تكون أميل إلى الاكتئاب. وهذا يضيف بعدا جديدا للشخصية الفرعونية، فهي شخصية غير مرحة، أو بمعنى أدق : لاتتسم بالميل للسعادة. وإذا كانت متوسطة، فهذا يضعها في موقف يجمع بين السعادة والاكتئاب، طبقا لمتطلبات الموقف، مع وجود احتمال للميل إلى الاكتئاب، يعبر عن أن الحياة المنظمة الصارمة قد تكون سببا في الميل للحزن، فلا يوجد بها متسع للسعادة.

والشخصية اليونانية تميل للوسط، وبالتالي نتوقع أن المجتمع الخاص بها (المصري اليوناني) يميل للوسط، ولكن النتائج تشير إلى وجود نزعة تجاه الحزن. ويعني ذلك أن الشخصية الفرعونية تميل للحزن أكثر من التوسط. فهذا هو المبرر الذي يجعل المجتمع المصري اليوناني يصبغ بهذه الصبغة التي لا توجد أصلا في الشخصية اليونانية، باختصار : فإن الطابع المصري يتأرجح بين الوسط والميل للحزن، وإن هذا الطابع قد أثر على الشخصية اليونانية في مصر.

وفي العصر الروماني، نجد ميلا إما للسعادة، أو للوسط. والحقيقة أن هذا الميل للسعادة يبدو غير منطقي، فلا يلائم التكوين النفسي المميز لعصر الفراعنة واليونانيين. وهناك احتمالان :

١-أن يكون الميل للسعادة ناتجا عن أثر الميل للكف، مما أخفى ملامح الحزن في المواقف التي تدعو للحزن.

٢-أن يكون هذا الميل ذا أصل حضاري روماني أو مسيحي.

ونحن نرجح الاحتمال الأول، فهذا الميل للسعادة ظهر من اختفاء مشاعر الحزن، وليس من ظهور مشاعر السعادة (ويتأكد ذلك من نتائج هذه السمة فى العصر الرومانى). ويتأكد ذلك من درجة الشخصية القبطية التى تميل للوسط، فيظهر بذلك ميل مصرى تجاه الوسط ممتد عبر تاريخه، ويميل أحيانا للحزن.

ولاتختلف هذه النتائج عن ما يوجد فى الشخصية العربية الإسلامية، فهى تميل أيضا للوسط ؛ ولهذا فإن دخولها إلى مصر لم يؤد إلى أى تغير، بل إلى تأكيد النزعة إلى التوسط بين السعادة والاكتئاب. ولكن مع مقدم القرن العشرين، يظهر ميل تجاه الحزن، وهو يؤكد وجود بذور له فى التاريخ النفسى للشخصية المصرية.

ويمكن أن نجد فى هذه النتائج مؤشرا عاما عن تطور الشخصية البشرية، فربما يكون الاتجاه العام لها هو الميل تجاه الحزن، الذى يظهر فى القرن العشرين. وهذا يتلاءم مع مايقال من أن الاكتئاب هو مرض العصر، وسمته الواضحة، ويلاحظ هنا ان الشخصية المصرية لا تميل للسعادة، أو المرح، كما يفرض البعض، وربما ينتج ذلك عن خلط بين الفكاهة والسعادة : ففى الأخيرة نجد ميلا متوسطا عبر التاريخ الطويل، ينتهى فى القرن العشرين بميل للحزن، يواكب بذلك مسار البشرية العام.

الهدوء – الصخب :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١-في العصور الفرعونية	: ٤ ويفرض ٣
٢-فى العصر اليونانى	: ٤ ويفرض ٣
٣-فى العصر الرومانى	: ٣ أو ٤
٤-فى الشخصية القبطية	: ٣أو ٤
٥-فى العصر الإسلامى	: ٣
٦-فى القرن العشرين	: ٢

تقارن هذه السمة بين الهدوء والصخب، أو بين تفضيل العدد القليل من الأصدقاء، فى مقابل العدد الكبير. وتفضيل الجلسات الاجتماعية الهادئة، فى مقابل الحفلات والتجمعات الصاخبة. وهى تقارن بين نمطين للسلوك

الاجتماعى : الأول يتميز بالعلاقات المحدودة، والرغبة فى الحديث الهادئ مع الأصدقاء، وهو نمط انطوائى، والثانى يفضل العلاقات الكثيرة وكثرة الحديث والثرثرة، والمرح الاجتماعى، والحفلات، والرقص والموسيقى.

وفى الشخصية المصرية نواجه ميلا تجاه الوسط، أو ميلا تجاه الهدوء – فى العصر الفرعونى واليونانى والرومانى والشخصية القبطية – ويدل ذلك على وجود ميل تجاه الوسط بين الهدوء والصخب، مع وجود نزعة كامنة تجاه الهدوء.

وفى العصر الإسلامى، تأتى الشخصية العربية الإسلامية حاملة معها ميلا محدودا تجاه الهدوء، يحمل معه الأثر العربى، ويتقابل هذا الأثر العربى مع الميل الكامن للهدوء والمميز للمصرى عبر عصوره السابقة، مما يؤدى إلى ظهور الميل للهدوء، وبدرجة واضحة فى الشخصية المصرية المعاصرة. ويعنى ذلك أن هذا الميل المعاصر يعبر عن الأثر العربى أساسا، بجانب ملاءمته للطابع المصرى السابق لذلك.

وهنا قد يتساءل البعض : هل المصرى انطوائى ؟ وهل العربى انطوائى ؟ وتعبير انطوائى لا يصدق على هذه السمة تماما، فهو أكثر عمومية، ولكن سمة (الهدوء – الصخب) تمثل فعلا أحد جوانب سمة الاجتماعية، وهو جانب الصخب. ولنقارن بين حفل موسيقى عام فى مصر، وآخر فى أمريكا مثلا، سنجد فى الأول الموسيقى والغناء، مع بعض الحماس والتشجيع والطرب، أما فى الثانى فسنجد صخبا حادا ليس فى الموسيقى، بل فى تعبيرات الجماهير، فصوتها يعلو غالبا عن الآلات الكهربائية العملاقة، ويتضح هذا من مقارنة الحفلات التى يقوم بها مطربون من الدول الغربية فى مصر (من أصحاب الغناء الحديث) فحفلاتهم فى بلادهم تضم قدرا من الصخب، أكثر مما يحدث فى مصر، ونقصد صخب الجمهور وليس الآلات.

وهكذا، فإن الاحتفالات الشعبية والأعياد تؤكد هذه الحقيقة، ففى مصر نجدها هادئة وهى شديدة الهدوء إذا ما قورنت بما يحدث فى الغرب، حيث تتحول الشوارع إلى مهرجان شديد الصخب. وفى مصر نجد نموذجا له طابع صاخب، وهو احتفال رأس السنة الميلادية فى مدينة الإسكندرية، حيث نجد ملامح الصخب فى الشوارع. والباحث عن سبب ذلك، سيجد أنها التقاليد اليونانية فى الاحتفال، فالحفلات الموسيقية بكل أنواعها والتى توجد فى مصر

ليست دليلا على الميل للصخب، ولكن سلوك الجماهير فى هذه الحفلات هو المؤشر الحقيقى لميل المصرى تجاه الهدوء، فهو غالبا مايجلس فى هدوء ليشاهد ويسمع. وفى الموالد الشعبية نجد صخبا، ولكنه نتيجة للتجمع الكبير، وكثرة الألعاب، وليس لأن الجميع يرقصون ويصرخون كما يحدث فى بعض البلاد الغربية.

الخصوصية – الاجتماعية :

تاخذ الشخصية المصرية الدرجات التالية :

١–فى العصور الفرعونية	: ٤
٢–فى العصر اليونانى	: ٣ أو ٤
٣–فى العصر الرومانى	: ٤ أو ٥
٤–فى الشخصية القبطية	: ٣ أو ٤
٥–فى العصر الإسلامى	: ٦
٦–فى القرن العشرين	: ٥

هذه السمة هى قياس لجانب آخر من جوانب الاجتماعية، فالسمة السابقة كانت قياسا لمدى الصخب، أما هذه السمة فهى قياس للمسافة النفسية، والتى تعنى المسافة الفعلية والنفسية التى يتركها الفرد ويحافظ عليها بينه وبين الآخر. وهى تضم مدى التقارب، ومدى انفتاح الذات للآخرين، وتعبير الفرد عما بداخله وعن خصوصياته للآخرين، فالميل للخصوصية يعنى أن الفرد لا يحب أن يقترب منه الآخرون، سواء فعليا فى المكان، أو نفسيا، وبالتالى لا يحب التحدث فى خصوصياته ولا الكشف عن ذاته الداخلية، فى حين أن الميل للاجتماعية يعنى اقتراب الفرد من الأخرين، مكانيا ونفسيا، وعدم وجود فاصل نفسى بينهم، وانفتاح الذات، وتقبل الفرد للحديث عن خصوصياته مع الآخرين، ولذلك فهذه السمة هى الجانب الاجتماعى، أو جانب التفاعل الاجتماعى، من جوانب الاجتماعية كسمة عامة.

وفى العصر الفرعونى نجد ميلا متوسطا يجمع بين الخصوصية والاجتماعية، ويعنى ذلك أن الفكرة السائدة عن أن المصرى يميل للاجتماعية لا تصدق على المجتمع الفرعونى. ومن الجانب الآخر، تتسم الشخصية اليونانية بالميل إلى التوسط أو إلى الاجتماعية (بفرض أن درجة الشخصية

اليونانية الأصلية هي ٤ أو ٥). وعندما تأتي هذه الشخصية إلى مصر، تكون مجتمعا خاصا بها، ويظهر في هذا المجتمع ميل للوسط، أو للخصوصية. وإذا صدق وجود ميل للخصوصية، فإن هذا يعني أنه كان ميلا كامنا في العصر الفرعوني، أو أن هناك درجة من التأرجح. ولا نتصور حدوث صدام في هذه السمة، فلقد تقابل الفرعوني واليوناني عند الميل إلى الوسط.

ومع مرور الزمن - على التأثير اليوناني، ثم الروماني، ومع الأثر المسيحي - يظهر ميل الشخصية المصرية الرومانية المسيحية، إلى الوسط أو إلى الاجتماعية، ويعني ذلك ظهور نزعة كامنة، أو بذور لميل تجاه الاجتماعية، ويبدو أن ذلك نتيجة للأثر اليوناني والروماني، مع الأثر المسيحي، الذي يؤكد على تكامل المجتمع، وأن الجميع أعضاء في جسد واحد.

ولكن هذا الأثر الجديد، نحو الاجتماعية، لايصل إلى الطبقة الشعبية القبطية التي تظهر ميلا للخصوصية أو الوسط، فهي لاتختلف عن المجتمع الرسمي أو الطبقة الوسطى، بل تجتمع معها على الميل للوسط. وباختصار فإن الشخصية المصرية، منذ عهود الفراعنة وحتى العصر الروماني، تظهر ميلا واضحا تجاه الوسط، مع بعض التأرجح تجاه الخصوصية تارة، وتجاه الاجتماعية تارة أخرى.

ثم يأتي العصر الإسلامي، ونجد أن شخصية الحضارة العربية الإسلامية تميل بقوة تجاه الاجتماعية، ويظهر هنا أثر جديد لم يكن موجودا في المجتمع المصري، وهو يشير إلى الاجتماعية، وإلى التقارب بين أعضاء المجتمع، والاندماج والتفاعل دون حدود نفسية. مع هذا الأثر الجديد تظهر الشخصية العربية، التي تبدو أنها صاحبة هذا الأثر، ويتلاءم الأثر الإسلامي والتدين مع هذا الميل، فيعضضه أو على الأقل لا يعارضه، وإن كان من شأن التدين، وسيطرة فكرة الأخوة في الإيمان، أن تزيد من درجة الاجتماعية.

ومع اتفاق الأثر العربي والأثر الإسلامي يظهر الميل إلى الاجتماعية، وعبر قرون الحكم الإسلامي تستطيع الشخصية العربية الاسلامية أن تغير الشخصية المصرية، وقد كانت الأخيرة أميل للوسط فلا تعارض بينهما. وهنا يظهر الميل إلى الاجتماعية في شخصية المصري في

القرن العشرين، أى أن صفة الاجتماعية التى يوصف بها المصرى هى سمة عربية أكثر منها مصرية، وقد جاءت مع الإطار الحضارى العربى الإسلامى.

الفكاهة - الجدية :

تأخذ هذه السمة الدرجات التالية :

١-فى العصور الفرعونية : ٤ أو ٥
٢-فى العصر اليونانى : ٣ أو ٤
٣-فى العصر الرومانى : ٤ أو ٥
٤-فى الشخصية القبطية : ٢
٥-فى العصر الإسلامى : ٣
٦-فى القرن العشرين : ٤ (تصحح إلى ٣)

وتحتاج هذه الدرجات إلى إعادة قياس، خاصة فى القرن العشرين، حيث وجدنا أعمالا تشير للميل الفكاهة وأعمالا أخرى تشير للجدية، وقد استنتجنا من ذلك وجود ميل للوسط، فى حين أنه فى العصر اليونانى وجدنا أعمالا تشير للفكاهة وأخرى للجدية، واستنتجا أن هناك ميلا للفكاهة أو الوسط. ونفس الأمر فى العصر الإسلامى، واستنتجنا وجود ميل للفكاهة أو الوسط. وقدر الفكاهة الموجود فى العصر اليونانى أقل مما يظهر فى العصر الإسلامى، ولكن الموجود فى الأخير يشبه ما يوجد فى القرن العشرين.

ومن هذه السمة نستطيع أن نلقى الضوء على سمة المرح والفكاهة لدى الشعب المصرى، فقد وجدنا أنه لايميل للسعادة، ويبقى أن ندرس ميله للفكاهة والسخرية.

وفى إطار المجتمع الفرعونى، نجد ميلا للوسط، وميلا للجدية. ويتلاءم الميل للجدية مع صرامة المجتمع ونظامه، وعدم ميله للسعادة، وأيضا ميله للقبول (أى قبول المجتمع والحضارة). وعندما جاءت الشخصية اليونانية الأصلية إلى مصر حملت معها نفس الميل المميز للحضارة الفرعونية (يفرض أن درجة الشخصية اليونانية الأصلية هى : ٤ أو ٥). وكان المتوقع أن ينتج عن ذلك ثبات الميل الذى ظهر لدى الشخصية الفرعونية، ولكن فى المجتمع المصرى اليونانى، يظهر ميل للفكاهة، أو

الوسط. وهذه النزعة المحدودة للفكاهة تكتسب دلالتها من وجود ميل للرفض في هذا العصر، وهي – إذن – البذور الأولى للميل للفكاهة، وبمعنى أدق : الميل للسخرية.

وهذا الميل يعبر عن رفض المجتمع وأعضائه للواقع، ويعبر عن أن سمة الفكاهة في الشخصية المصرية تمثل سلوكا يواجه به المصرى الواقع الذي يرفضه، فالفكاهة تمثل القناة التى يخرج فيها المصرى ما به من رفض للواقع، فى قالب ساخر.

وتتاكد هذه الصورة فى العصر الرومانى، ففى الشخصية المصرية المسيحية نجد ميلا للوسط أو الجدية، وهى عودة لما كان فى العصر الفرعونى، وهذه العودة تتواكب مع عودة النزعة إلى القبول للمجتمع والحضارة، ويظهر فيها الأثر المسيحى، فقد أدى قبول المسيحية وانتشار التدين إلى قبول الفرد لواقعه، فلم يعد هناك داع للفكاهة أو السخرية : أى لم يعد هناك مشاعر رافضة مكبوتة تحتاج إلى الفكاهة كوسيلة للتعبير عنها، فمع قيام الحضارة المسيحية عاد المجتمع إلى نزعته الجادة.

ولكن الجدية والقبول كانت ملمحا للحضارة المصرية المسيحية الرومانية – أى للمجتمع الرسمى والطبقة الوسطى فى العصر الرومانى – أما المجتمع المصرى الرومانى ذو الجذور اليونانية والوثنية (وهو الممثل لمجتمع المستعمر)، فقد كان يميل للوسط فى سمة (الرفض – القبول). أما فى سمة (الفكاهة – الجدية) فلا توجد أعمال تتيح دراسة هذه السمة، ويفرض أنها تميل للوسط.

وإذا تركنا المجتمع الخاص بالرومان والمجتمع المصرى المسيحى وانتقلنا إلى الطبقة الشعبية والتى تظهر فى الفن الشعبى القبطى، فسنجد ميلا واضحا للرفض ؛ فالأثر المسيحى أدى إلى قيام حضارة يقبلها المجتمع، ولكنه لم يؤد إلى ظهور هذا القبول فى الطبقة الشعبية، فهى ما زالت رافضة، ومع رفضها للواقع والمجتمع يظهر ميلها الشديد للفكاهة، مؤكدا أن الفكاهة كانت القناة التى تخرج ما فى شخصية الإنسان من رفض فى قالب ساخر.

وفى العصر الإسلامى، نواجه حقائق جديدة، فالشخصية العربية الإسلامية تميل للقبول بشدة (أى قبول المجتمع والحضارة)، وتميل للوسط فى سمة (السعادة – الاكتئاب) وفى نفس الوقت تميل للفكاهة، فهى لا تتسم

بالرفض، حتى تعبر عنه فى قالب فكاهى، ولا تتسم بالميل للسعادة حتى ينتج عن ذلك ميلها للفكاهة، ومع هذا فهى تميل للفكاهة. ويظهر هذا الميل للفكاهة فى مخطوطات بعض الأدب العربى، وهو نمط فكاهى جديد، فهو الفكاهة مع القبول، أو السخرية مع القبول، أى أن الفكاهة لا تأتى كتابع للرفض، بل تأتى كسمة فى حد ذاتها، وعدم تواكبها مع الميل للسعادة يعنى أنها تشمل ميلا للسخرية وليس للمرح.

نستنتج من ذلك أن الشخصية العربية تميل للسخرية من أجل السخرية، وليس لأنها تريد التعبير عن شئ ولا تستطيع التعبر عنه إلا من خلال الفكاهة، وليس بدافع ميلها للمرح.

وفى القرن العشرين يجتمع فى الشخصية المصرية المعاصرة الميل للفكاهة كوسيلة للتعبير عن الرفض، والميل للفكاهة من أجل السخرية ذاتها. وفى القرن العشرين، يتواكب الميل للفكاهة مع الميل للرفض، مما يشير إلى أن الميل للفكاهة له الطابع [illegible] أكثر من الطابع العربى. ويتضح هنا أن مشاعر الرفض لدى المصرى لا يعبر عنها بصراحة، أو لا تتبلور فى موقف فعلى واضح، ولكنها تتحول إلى الفكاهة والسخرية، ويعنى ذلك أن تراكم مشاعر الرفض - مع وجود نظم صارمة لا تسمح بالتعبير عنها - قد أدى إلى تلاحم سمة الرفض مع سمة الفكاهة.

الفطرة - التحضر :

تأخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١-فى عصر ما قبل الأسرات : ٣ أو ٤

٢-فى عصر الأسرات : ٦

٣-فى العصور الفرعونية الأخيرة : ٤

٤-فى العصر اليونانى : ٣

٥-فى العصر الرومانى : ٤ (متوسط عام)

٦-فى العصر الرومانى (الأعمال المسيحية) : ٥

٧-فى العصر الرومانى (الأعمال غير المسيحية) : ٣

٨ -فى الشخصية القبطية : ١

٩-فى العصر الإسلامى : ٥

١٠- فى القرن العشرين : ٣

تتمثل البداية فى الميل إلى الفطرة، والملابس غير الأنيقة، وعدم الاهتمام بالتأنق، وهذا مايظهر فيما قبل عصر الأسرات، ثم تأخذ الدرجة فى الارتفاع، حتى تصل إلى الميل الشديد تجاه التحضر فى عصور الأسرات. وهذا دليل على قيام الحضارة المتقدمة، ولكن هذه الحضارة كانت فى الماضى البعيد، الذى لم يعرف فيه بعد تقاليد تصميم الملابس المعاصرة، ففى العصر الحديث يرتبط التحضر بالملابس الأنيقة الانسيابية، ذات الرقة الواضحة، وهذا - إلى حد كبير - مانجده فى ملابس الفراعنة، فى حين أن الحضارة العراقية واليونانية تتسم بميل إلى الفطرة، أو إلى الوسط على الأكثر. وهى حضارات إما معاصرة للفرعونية (العراقية) أو جاءت بعدها (اليونانية). وتوضح هذه السمة مقدار ما وصل إليه الفراعنة من تقدم، للحد الذى أعطى للحضارة الفرعونية ملامح تسبق عصرها بكثير.

ولكن النهاية، أو بداية النهاية، تأتى لتحطم تلك الملامح، ويتميز آخر عهود الفراعنة بالميل للوسط، وينتهى الرونق الحضارى، وتختفى معه تدريجيا تلك الملابس الفرعونية، التى تشير إلى التحضر بدرجة لاتخطأها العين. ويأتى العصر اليونانى، ومعه طابع يونانى إن لم يتسم بالفطرة فهو يتسم بالتوسط، ويظهر فى شخصية المجتمع المصرى اليونانى، ميل تجاه الفطرة. ويعنى ذلك أن انهيار الدولة والحضارة قد أدى إلى العودة للطابع الفطرى، ويتضمن ذلك أن الأثر اليونانى قد شجع على ذلك، مما يؤكد اتسامه بالفطرة، فالمجتمع المصرى اليونانى لم يكن سوى مجتمع اليونانيين فى مصر.

وامتدادا لهذا المجتمع اليونانى فى مصر تكون المجتمع الرومانى فى مصر، فى إطار الحضارة الوثنية (أى قبل أن تدين الدولة الرومانية بالدين المسيحى) وفى هذا المجتمع يظهر ميل للفطرة، مؤكدا أثر اليونانيين والرومان، ومؤكدا أيضا أن الأثر الفرعونى لم يعد له قوة دفع فى اتجاه التحضر.

ولكن فى العصر الرومانى أيضا، تقوم حضارة جديدة قوامها المسيحية، ومعها تتكون حضارة ذات رونق خاص يظهر فى المؤسسات الدينية، ويتواكب الإحساس بالتقدم، والإحساس بالحضارة الجديدة، ويظهر ميل للتحضر، فتتغير الملابس لتعود إلى بعض من رونقها السابق، ولكن هذا

يظهر في ملابس رجال الدين أكثر من المجتمع عامة أو الطبقة الوسطى، ويعني ذلك أن المجتمع في غالبيته يميل للفطرة بدرجة محدودة، معبرا بذلك عن الأثر الروماني واليوناني، ولينتهي أي أثر فرعوني لحضارة التقدم والتحضر.

وفي العصر الروماني أيضا نجد في الطبقة الشعبية، والتي تظهر في الفن القبطي الشعبي، ميلا واضحا جدا تجاه الفطرة، وهو ليس إلا تحصيل حاصل. ففي هذه الطبقة يفتقد الفرد للذوق الرفيع، وللإمكانيات المادية، فالملابس التي تميل للفطرة هي سمة للطبقة الشعبية الفقيرة. وفي ذلك العصر يتسم المجتمع عامة بالميل للفطرة، فلا تجد هذه الشخصية أي نمط أو نموذج لتقلده، فيما عدا بعض النماذج التي تظهر التحضر، وهي في الغالب لدى رجال الدين المسيحي.

وفي الحضارة الإسلامية، مع الفتوحات، والتقدم، وقيام الدولة القوية، وتعاقب الحكام والسلاطين -- يظهر ميل تجاه التحضر، ويتمثل في الاهتمام الخاص بالملابس، وجمال شكلها، ومظهرها الجذاب. وهو ميل محدود ؛ فهو يظهر بوضوح في طبقات دون الأخرى، كما أنه لا يتميز بالرقة والإنسيابية التي تظهر في الملابس الفرعونية، والتي تتفق مع التصميم الحديث للملابس.

وفي القرن العشرين، تظهر الشخصية المصرية المعاصرة ميلا تجاه الفطرة، وهذا ليس إلا علامة استفهام ! فكيف.. وفي هذا القرن، ومع استخدام المصري للملابس الحديثة ؟! فمع بداية القرن تغير الزي الشعبي، وحل محله الزي التركي، ثم الزي الغربي. والآن يمكن أن نجد "كرنفالا" لتصميمات الملابس في أي شارع من شوارع القاهرة. وربما يكون هذا هو السبب ؛ فالملابس المصرية تمتد من الجلباب إلى الحلة الرسمية السوداء، ومن "الملاية الريفية" حتى أزياء السهرة الباريسية. وهذا لا يعطي نمطا محددا، بل يظل مجرد جمع لأشياء تتعارض مع بعضها، ويظل استعارة من الخارج وليس تصميما خاصا ينبع من الداخل. ومع هذا المهرجان من الملابس، نجد الفنانين غالبا ما يتناولون إما الزي الأوروبي العادي أو الزي المصري الشعبي. ونادرا ما نجد عملا فنيا يضم شخصا يرتدي "الريدنجوت"، إلا اذا كان تصويرا لشخصية حقيقية. وربما يفسر هذا : النزعة أو الموضة الحالية، التي أظهرت قبولا للجلباب، حتى أصبح موضة عصرية، نجدها في أكبر

الفنادق السياحية. وربما يعنى ذلك – فى مجمله – وجود نزعة للفطرة تعبر عن تفضيل للزى الرسمى الأصلى، ووجود نزعات كثيرة متناقضة تبحث عن زى له طابع مميز، وأخرى تنقل الأزياء من شتى بقاع الأرض. فالميل للفطرة، إذن، هو ميل للزى ذى الأصل المصرى والذى يعبر عن المصرى ويعد رمزا شعبيا له.

الفعل – التفكير :

تاخذ الشخصية المصرية فى هذه السمة الدرجات التالية :

١-فى العصر الفرعونى	: ٣ أو ٤
٢-فى العصر اليونانى	: ٤ أو ٥
٣-فى العصر الرومانى	: ٥
٤-فى الشخصية القبطية	: ٤ (ويحتمل ٣)
٥-فى العصر الإسلامى	: ٤
٦-فى القرن العشرين	: ٣

يواجه قياس هذه السمة العديد من الصعوبات، فلانجد نماذج من الأعمال الفنية تشمل مواقف مختلفة تمكننا من دراسة مدى الميل للفعل فى مقابل الميل للتفكير. وفى الغالب كنا نلجأ لقياس أو فرض مدى التركيز عامة على الفعل، فى مقابل التركيز على التفكير. وفى الدرجات السابقة، نواجه درجة الشخصية القبطية، وهى قد تحتاج إلى إعادة قياس. والحقيقة أن أية إعادة قياس لن تأتى بنتيجة مختلفة، فلا يوجد دليل على التركيز على الفعل أو التفكير، وهذا هو سبب الدرجة المتوسطة، ولكن هذه الدرجة تكاد تشير إلى عدم إمكانية دراسة السمة ؛ وذلك لأننا نفرض عامة أن الشخصية الشعبية تميل للفعل أكثر من التفكير، ويمكن أن نجد دليلا يؤكد ذلك فى عدم وجود أية نزعة للتركيز على التفكير والتأمل، ولكن لا يوجد من الجانب الآخر تركيزا واضحا على الفعل والعمل، ولهذا فسوف نعتبر الدرجة متوسطة، مع احتمال ميلها تجاه الفعل.

ويتضح من النتائج أن الحضارة الفرعونية تحتل موضعا متوسطا، وربما تميل للفعل. ويعنى ذلك أن هذه الحضارة قامت أساسا على العمل وليس التفكير،.فهى حضارة النظام والعمل، وليست حضارة الفكر والتفكير.

ويتعارض ذلك مع العصر اليوناني، فقد جاء اليونانيون يحملون معهم حضارة الفكر. وفي مصر أقاموا مجتمعا خاصا بهم، ويمثلهم، وهو مجتمع يميل للوسط، أو التفكير. وهو مايظهر قدرا ضئيلا من التعارض مع بقية المجتمع ذى الجذور الفرعونية المباشرة.

ومع قدوم العصر الروماني، والحضارة المسيحية، يتأكد الميل للتفكير أو التأمل، مما يشير إلى سيطرة التأثير اليوناني والروماني عن التأثير الفرعوني. ويكاد يختفي الأثر الفرعوني، ويظهر الميل للتأمل بشكل عام في المجتمع، وربما تلاءم ذلك وتأكد مع التأثير الديني المسيحي. وفي الشخصية القبطية نجد ميلا للوسط، ونفرض أن هناك ميلا للفعل. والميل للفعل يتلاءم مع الشخصية الشعبية التي يتميز تفكيرها بأنه تكوين غامض ومعقد وشكلي وعياني، فلا يفرض أن يتواكب هذا البناء المعرفي مع ميل حقيقي للتفكير والتأمل، بل يفرض أنه لايتلاءم مع التفكير، والدرجة المتوسطة تشير إلى الميل للعمل أو التفكير على حسب متطلبات الموقف. وإذا صح هذا الميل المتوسط، فهو يعني أنه في المواقف التي تلاءم التفكير يميل سلوك الشخصية الشعبية إلى التفكير، وهو ليس عملية منطقية بالنسبة لها، بقدرما هو إبحار في ذلك التكوين الفكري الغامض، كأنه تأمل لشئ مجهول.

وفي العصر الإسلامي، تأتي الحضارة الإسلامية كحضارة تجمع الفكر والعمل، ولاتميل لأحدهما دون الأخر، وتعبر بالتالي عن الشخصية العربية. ومع وجود ميل عام عبر العصور تجاه المتوسط، وتأرجح تجاه الفعل أحيانا، وتجاه التفكير أحيانا أخرى، تأتي الشخصية المصرية المعاصرة ويظهر لديها ميل للفعل، وهو ميل محدود. وإذا قارنا بين هذا العصر والعصور السابقة، سنجد حقيقة هامة : أنه لاتوجد فروق ظاهرية تؤدي إلى وجود ميل للفعل في القرن العشرين، وميل للوسط في العصر الإسلامي والشخصية القبطية.. إلخ. ففي القرن العشرين لا نجد تركيزا على الفعل بوضوح، ولا نجد ابتعادا عن التأمل، ولكن هناك تكوينا جديدا يفسر هذه الدرجة : ففي معظم العصور السابقة كان من الصعب أن ندرس هذه السمة، وكانت الموضوعات في معظمها لا تتح دراسة السمة، وعندما نلاحظ السمة في العصر الفرعوني - في ضوء مكونات ذلك العصر - يصعب أن نقيسها

ويصعب أن نجد ميلا تجاه الفعل ؛ لأن الفعل فى ذلك العصر كان هو العنصر الأساسى لتكوين الحياة، وكانت معظم المواقف تلائم الفعل.

ولكن مع حلول القرن العشرين، أصبح هناك العديد من المواقف التى تلائم دراسة التفكير، وهنا يصبح قياس السمة متاحا أكثر. ففى هذا القرن لا يمثل الفعل العصب الوحيد للحياة، ولكن التفكير أيضا يمثل عنصرا أساسيا أيضا، وربما يكون العنصر الأهم. وفى ذلك المناخ يظهر السلوك الملاحظ وجود ميل للفعل : أى أنه كان – فى العصور الأولى.

تكوين الحياة ومواقفها، والأعمال الفنية عموما – يلائم الفعل، ولا يعطى فرصة لدراسة السلوك الذى يشير للتفكير، فلا توجد مواقف تلائم التفكير، ولذا فقد كنا نصل إلى درجات متوسطة، مع وجود احتمال قوى للميل للفعل ؛ لأننا كنا نقيس الفعل من عصر الفعل. وفى العصر اليونانى والرومانى، كان التفكير يظهر فى نظرات التأمل، فكان يشار له ضمنا، وكان ذلك دليلا على وجود نزعة للفكر، فى عصر الفعل، وهى نزعة ذات جذور يونانية. وعندما وصلنا إلى عصر الفكر، وجدنا نزعة إلى الفعل.

ويمكن أن نفرض أن تطور البشرية والحضارات ينتقل من الفعل إلى التفكير، وأن حضارة مثل الحضارة اليونانية كانت سباقة فى الاتجاه إلى التفكير، وأن الحضارة الفرعونية هى صاحبة أكبر انتصار فى زمن الفعل. وإن صح هذا، فإن الشخصية المصرية قد بدأت بالفعل، وحققت فيه أكبر الانتصارات، ثم اتجهت نحو التفكير، مقتبسة ذلك من اليونان، ولكن مع قدوم عصر الفكر، لم يتواز تقدم الشخصية المصرية مع الخط المفترض لاتجاه التطور البشرى عامة، فبدلا من تأكيد الميل للتفكير، ظهر ميل للفعل. وقد لايعم هذا الميل فى القرن العشرين، على كل الزمان والمكان والمجتمع، وقد يتأكد فى أحيان ويتراجع فى أحيان أخرى : فنجد فكرا وثورات فكرية ومفكرين، ولكن لا نجد ميلا حقيقيا للتفكير فى الشخصية المصرية. وربما يمكن أن نحدد موقعنا فى سلم التقدم، من هذه السمة، فهى بلا شك أحد عوامل التخلف. فالعصر الحالى هو عصر الفكر، حتى إن لم يكن عصر الثقافة، فهو عصر الحاسوب (الكمبيوتر) وثورة المعلومات، وثورة التكنولوجيا التى تتقدم بسرعات هائلة ؛ فهو عصر العمل الذى يعتمد تماما

على العقل والعلم والدراسة والتجارب، وليس عصر العمل الذى يعتمد على اليد.

ولكن لماذا تراجع المصرى إلى الميل للفعل ؟ فبعد العصر الرومانى المسيحى، بتأثيراته اليونانية، ظهر ميل للتفكير، وفي الحضارة الإسلامية ظهر ميل للتوسط، فمن أين للمصرى بهذا الميل للفعل ؟ وربما تصعب الإجابة عن هذا السؤال، ولكن نجد تصورا أو فرضا يمكن أن يكون قريبا من الحقيقة، فأياما كانت الدرجة التى وصل إليها المصرى قبل القرن العشرين، فهى لا تشير إلى الفعل، وهى تشير إما للتفكير أو للتوسط، وبعد ذلك تقدم التركيب العام لحضارة البشرية ليغير من دور الفعل والتفكير، وليصبح التفكير الموجود في الماضى فعلا فى الحاضر. ومع هذا التقدم، لم تتغير الشخصية المصرية، ولم تتغير درجتها، ولكنها كانت تنخفض نسبيا، أى لم تنخفض درجة الشخصية المصرية من الوسط إلى الفعل، بل ارتفع التكوين العام للحضارات المتقدمة جاعلا من درجة الماضى المتوسطة درجة تميل للفعل.

الخلاصة

في النهاية، سنحاول أن نقترب من بعض الحقائق العامة.

وفى البداية كان التساؤل عن الشخصية المصرية ومصدرها وتطورها، وتوضح النتائج أن :

١-شخصية القرن العشرين هى محصلة للأثر الفرعونى والمسيحى والعربى والإسلامى، ويختلف مدى إسهام كل أثر من سمة لأخرى.

٢-لم تسهم الحضارة اليونانية والرومانية بأثر واضح فى شخصية المصرى فى القرن العشرين.

٣-فى معظم السمات، وجدت درجة كبيرة من التشابه بين الأعمال الفنية، فى العصور الأولى، ينتج عنها متوسط عام مرتفع فى اتجاه أحد القطبين، فى حين تزداد درجة الاختلاف والفروق فى الأعمال الفنية فى القرن العشرين، مما يجعل معظم الدرجات تقترب من التوسط، ويدل ذلك – ضمنا – أن شخصية المجتمع تتجه من التشابه الكبير بين أعضائه إلى وجود تمايز بين أعضائه، وكأن نمو الشخصية البشرية يبدأ بالتشابه الكبير بين الأفراد، حتى يصل إلى التمايز والاختلاف بينهم.

٤-يؤدى الاستعمار إلى تكون مجتمع داخل المجتمع، ينتمى لحضارة المستعمر، وينحصر أثر هذه الحضارة على ذلك المجتمع، ويكون من شأنها أن تؤثر على المجتمع عامة، ولكن تأثيرها يظل محدودا للغاية.

٥-يتضح من النقطة السابقة أن الشخصية المصرية لاتقبل التغير السريع، فنجد العديد من السمات التى تميل للتغير المحدود عبر القرون المتتالية. وفى السمات التى نجد فيها تغيرا كبيرا، غالبا ما تكون سمات معتمدة على ظروف الواقع، ومع تغير الواقع يجب أن تتغير. أما السمات التى يمكن أن تظل كما هى، مع تغير الواقع، فغالبا ما يحدث فيها تغير محدود.

٦-يتشابه أثر الديانه الفرعونية والدين المسيحى والإسلامى على بعض السمات، مما يعنى وجود تكوين نفسى خاص بالتدين يكون من شأنه إحداث أثر فى شخصية المجتمع يلازم تدين المجتمع وانتشار الدين.

٧-وجد في بعض السمات نتائج توحي بوجود طراز خاص للتدين، يمكن أن نسميه طراز التدين الشرقي، وهو يوجد ويمتد في محيط الدول العربية.
٨ -يمكن أن نفرض أن دراسات الطابع القومي، ودراسات الحضارة، تؤدي - غالبا - للكشف عن الطابع السائد في المجتمع والحضارة الممثلين للطبقة الوسطى، أي : تؤدي للكشف عن عصب المجتمع ومركزه ؛ ولهذا يمكن في أي عصر أو مجتمع أن نبحث عن شخصية الجاليات، والطبقة الشعبية، وأي طبقة طفيلية حديثة النشأة... إلى غير ذلك.
٩- من العوامل الهامة التي تساهم في تشكيل الطابع القومي : الدين، والبناء السياسي. فالدين يكسب الحياة معنى محددا، ونظاما خاصا يكون من شأنه أن يغير أو يعدل في الشخصية القومية، والنظام السياسي يمثل عاملا مكونا للبيئة (والواقع) التي تنمو فيها هذه الشخصية.
١٠- الشخصية الفرعونية هي شخصية تاريخية، وشهدت العديد من التغيرات، ومع هذا فشخصية القرن العشرين تتشابه وتنتمي لهذه الشخصية، أي : لجذورها.
١١- الشخصية الشعبية القبطية تختلف عن الشخصية المصرية المسيحية المعبرة عن المجتمع وحضارته وطبقته الوسطى، ويشير ذلك إلى مدى التباين الذي يوجد داخل المجتمع بين الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا.

وبمقارنة نتائج هذا البحث بالدراسات السابقة عليه - أيا كان نوعها - يمكن أن نجد بعض السمات التي تسمح بهذه المقارنة. ففي دراسة عيروط اليسوعي (٦٧) أشار الكاتب إلى ميل الفلاح لعدم الاختلاط. وبالرغم من عدم وضوح هذه السمة، إلا أنه يمكن أن نفرض أنها تشير إلى سمة الهدوء - الصخب، أي : إلى الاختلاط مع عدد كبير من المعارف والغرباء. وتتفق هذه النتيجة مع ميل المصري في القرن العشرين، إلى الهدوء. ويضيف الكاتب (٦٧) أن الفلاح يتميز بالثبات وعدم التغير أو التطور. وبالرغم من عدم وجود نتائج خاصة بشخصية الفلاح عبر العصور، في البحث الحالي، إلا أن النتائج تشير - بشكل عام - إلى عدم وجود تغير تلقائي داخل العصر الواحد، وأن معظم التغيرات تحدث مواكبة للأحداث الكبرى، وإن كانت دراسة الفن لا تتيح بسهولة التوصل إلى التغيرات الجزئية والمرحلية.

وفى دراسة دى شابرول (٩) – وهو أحد علماء الحملة الفرنسية، والمشتركين فى كتاب وصف مصر – يشير الباحث إلى وجود ميل للحذر وعدم المغامرة، والشعور بالمزلة والظهور بمظهر البؤس، والخمول. وهذه السمات تخص العصر الإسلامى فى مصر، فقد كانت فى نهاية القرن الثامن عشر. وتتفق هذه الملاحظات مع وجود ميل للحذر (فى سمة المخاطرة) وللضعف (فى سمة التأكيدية) وللتحجيم (فى سمة تضخيم الذات)، وللخمول (فى سمة النشاط).

وفى دراسة أخرى (٦٨) وجدت الباحثة ميلا للشكوى، والشعور بالضرر والظلم والاضطهاد والتطرف فى الفرح والحزن والفكاهة وصرامة المجتمع، وهى تخص القرن العشرين، وتتفق مع نتائج هذا البحث – على التوالى – فى الميل للرفض (فى سمة القبول) والضعف (فى سمة التأكيدية) والتحجيم (فى سمة تضخيم الذات)، ولا تتفق مع وجود ميل للاكتئاب، وتتفق مع وجود ميل للفكاهة، وتتفق أيضا مع ما وجد من نزعة المجتمع للصرامة، خاصة فى الميل للتشدد.

وفى دراسة أخرى (٧١) يوضح الباحث وجود ميل للبعد عن الجديد، والتأكيد على المألوف فى الثقافة العربية، ويتلاءم ذلك مع ماوجد فى العصر الإسلامى من ميل للتقليد، ولكن لا يتلاءم ذلك مع ما وجد فى القرن العشرين من ميل للوسط فى سمة (التقليد –التميز). وإن كانت هذه مجرد مقارنة لا يتوفر فيها المقابلة والتطابق، فهناك اختلاف فى المفاهيم.

وفى دراسة حجازى (٧٥) يطرح تساؤلا عن الميل للسلبية لدى الفلاح المصرى، ومدى علاقة ذلك بالثورات، وتؤكد نتائج البحث الحالى وجود ميل للسلبية، وهى تؤكد أيضا على أهمية دراسة هذه السمة بشكل تفصيلى حتى يمكن معرفة أسبابها وديناميات‍ها، وكيف يظهر الميل للسلبية، ومتى يتغير هذا الميل ليتحول إلى ثورة.

ومن الدراسات التى تناولت ظاهرة الإشاعة، يتضح أن من أسبابها : ميل المصرى للرفض(٨ ٦)، وميله لعدم تحمل الغموض (٨ ٥). وبالرغم من عدم تناول هذه الدراسات لتلك السمات، إلا أن نتائجها تتضمن إشارات صريحة أو ضمنية لوجود ميل للرفض وعدم تحمل الغموض، ويتفق ذلك مع نتائج البحث الحالى فى شخصية القرن العشرين. وبالرغم من ذلك فقد

افترض وجود ميل للوسط أو لتحمل الغموض (فى سمة عدم تحمل الغموض – تحمل الغموض) خاصة فى السنوات الأخيرة، ولكن هذا الميل غير مؤكد، فهو فرض، ويمكن أن يكون نتيجة انتشار المدارس التجريدية فى الفن، وليس ميلا فعليا لتحمل الغموض. ويظهر فى المتوسط العام للقرن العشرين ميل واضح تجاه عدم تحمل الغموض.

ويرى حسين مؤنس (٨ ٨) أن من أهم سمات الشخصية العربية هى : عدم العمل، وكثرة الشكوى، وعدم الصدق. وهى تقابل فى هذا البحث ما وجد من ميل للخمول، والضعف والميل للتحوير. وهى سمات نجدها فى القرن العشرين وفى الشخصية العربية فى العصر الإسلامى.

ويرى عاطف وصفى (عن /٦٦) أن من أهم سمات الشخصية المصرية : الحزن، والفكاهة. وهو ما يتأكد فى البحث الحالى، من وجود ميل للاكتئاب (الحزن) وميل للفكاهة، فى القرن العشرين.

وإذا عدنا إلى فروض الدراسة، فسنجد أنها جميعا قد تحققت من وجود طابع قومى عام لكل عصر، فلم نجد عصرا يشير إلى تمزق وتفتت المجتمع، (الفرض الأول)، وجود سمات ممتدة عبر العصور التاريخية تمثل العصب الأساسى للشخصية المصرية (الفرض الثانى)، وجود تغييرات فى الشخصية عبر الزمن (الفرض الثالث)، مواكبة الاستعمار والنقل الحضارى والتغييرات السياسية والتاريخية (الفرض الرابع)، وكما تحقق الفرض الخامس، الخاص بأن جذور المصرى ليست فرعونية فقط، بل تشمل تأثيرات من الحضارات الوافدة، برغم محدودية أثرها.

وكعودة إلى المنهج والدقة والثبات، ذكرنا أنه مع دراسة التطور فى الفصلين السابقين، سوف يتم مراجعة القياسات – من خلال تقييمها فى ضوء مقارنة العصور ببعضها – ونتج عن هذه المقارنات تعديل فى درجات سمتين، حيث تغيرت درجة عصر واحد فى كل منهما، أى درجتين فقط(*) ، من ٢٤٠ درجة، وهى نسبة ضئيلة.

ويلاحظ فى سمات كثيرة أننا وضعنا أرقاما مفترضة، أو احتمالات خاصة، فى حالة التغييرات داخل العصر الواحد. وهذه الاحتمالات يمكن أن

(*) درجة العصر الإسلامى فى سمة (التصلب – المرونة) والقرن العشرين فى سمة (الفكاهة – الجدية).

يعاد قياسها ودراستها فى أى بحث آخر يتناول موضوع الطابع القومى بشئ من التفصيل، كأن يتناول القرن العشرين فقط بتقسيمه على عدة عصور متتالية.

الفصل الثالث عشر

الشخصية المصرية:

الحاضر بين الماضى والمستقبل

عندما نتأمل السمات عبر العصور، نستطيع أن نقول : إن الشخصية المصرية، عبر عصورها ومراحلها، كانت غالبا مصرية. ومن السمات والميول، نعرف ماذا تعنى "مصرية" فى تركيبها ودلالتها الخاصة. ففى المكان، وعبر الزمان، كانت الشخصية : مصرية، مميزة، محددة. فى العصر الفرعونى كانت الخصائص النفسية شديدة الوضوح والتطرف، فقد كان المجتمع شديد التشابه، ومع التقدم، ونمو الأنماط السلوكية والفكرية، وتداخل الحضارات، أصبحت الخصائص واضحة، ولكنها أقل تطرفا، وفى أحيان أخرى أصبحت تميل للوسط.

لننظر إلى الحاضر، وهكذا نراه، محصلة تفاعل الإنسان عبر الزمان، وفى نفس المكان : قوى تجذبه فى اتجاه، وقوى أخرى للاتجاه المضاد، فنجده يتوسط بينهما، ويتمسك بالالتصاق – ما أمكنه – بقوة محددة، هى جذوره وأصوله. والمصرى المعاصر يتشابه مع مصرى العصور الفرعونية فى معظم السمات. فإذا سجلنا الفروق التى تزيد عن الدرجة الواحدة، سنجد فروقا فى أربع سمات، هى : الانخراط، والتعاطف، والمخاطرة، والتحضر. وقد نجد فروقا أخرى، ولكنها فروق فى شدة تطرف الدرجة، وهى فروق لمدى التباين بين أعضاء المجتمع فى الماضى، والتباين بينهم فى الحاضر. وفى أربع السمات السابقة نجد فروقا لها دلالة، ففى العصر الفرعونى نجد ميلا تجاه الانخراط، والانفصال، والمخاطرة، والتحضر، وفى العصر الحاضر نجد ميولا مقابلة تجاه الاغتراب، والتعاطف، والحذر، والفطرة.

هكذا – أربع من أربعين – يسجل العشر فروقا دالة واضحة، والتسعة أعشار تسجل استمرارية وتجانسا وترابطا. هكذا تتضح الخصوصية والتميز، تفرد المصرى وملامحه، ولكن، هل الاستمرارية أفضل أم التغير ؟ وقد تتواتر الإجابات، فتختلف ونظرة العلم تؤكد الاستمرارية للترابط مع الجذور، والتأكيد على قوة الشخصية، وتميز المجتمع، وغيرها، والتغير لمواءمة التطور، فكلاهما ضرورة. فهل حقق المصرى كلتا الضرورتين، ووازن بين عمق التاريخ واستمراره، والتغير أو تطور التغير ؟

لا، لم يوازن، فمال للاستمرارية دون التغير للتطور، فلم يواكب متطلبات العصر أحيانا فهل نسأل لماذا ؟ إنها بالطبع المصرية. مستعمر

وراء مستعمر، واستقطاب، ونقل حضارى، وأطماع، وكلها موجهة لمصر ؛ لتطوى مصر تحت جناحيها. وقد حارب المصرى كل هذا، ولكنه لم يحاربه بالقدر الكافى، أو على الأصح لم يحاربه مباشرة بقدر ما حاربه بمصريته. الكل حاول أن يستقطب، وشهر المصرى سلاح الأصالة والتمسك بالجذور، فلم يتغير. ربما ضاعت منه فرص للتطور، ولكنه ضحى بها ؛ حتى لا يضحى بجذوره وهويته. أغلق المصرى مجتمعه، وأخذ من الآخرين ما أراد، ولكنه لم يعطهم ما أرادوا، وهو شخصيته. لم يصبح يونانيا أو رومانيا، فرنسيا، أو إنجليزيا. نعم لم يستطع استقطاب مميزات الاخرين ؛ لأنه لم يسمح لنفسه أن يكون أحدا غير المصرى.

كان هذا درس التاريخ، فالمصرى لايحقق تطورا مستوردا، ليس لأنه من الغرب أو الشرق، لكن لأنه ليس مصريا. وعندما يقلد الآخرين، يفقد ذاته وإحساسه بها، ويشعر بالاغتراب، تضيع الأصالة والجذور، ويفقد عمق التجربة. فماذا أراد المصرى أن يحقق التقدم والتطور، كان عليه أن يغوص بداخل نفسه، ومن جذورها يقيم فروعا جديدة. تطور القديم، ونمو الخبرة هو مفتاح تقدم المصرى. فمن خلال الاستمرارية يستطيع أن يغير ويتغير، دون أن يفقد ذاته، ويتغرب.

هذا هو المصرى، ومن مصريته أن يظل مصريا، فكيف تفاعل مع الآخرين ؟ جاءه اليونانى والرومانى، الفرنسى والإنجليزى، والآخرون، وظل الجميع "آخر" يختلف عن "الأنا". جاء اليونانى بالجديد، فكان مختلفا عن المصرى. عاش فى مصر، وكون له مجتمعا أو جماعات، ولكنه ظل منفصلا. وعاش اليونانى فى مصر قرونا، حتى عهد قريب، ومع هذا ظل "الخواجة" "آخر" يعيش فى مصر غير "الأنا" المصرى. وهكذا جاء شعب من بعد شعب، وظلوا "آخر"، مستعمرا كان، أو وافدا، مستغلا كان، أو طامعا، صديقا كان، أو متمصرا.

وعندما جاء شعب أو آخر، قال المصرى " مستعمر هو"، وعندما جاء العربى قال "فاتح هو ". فهل كان الإسلام هو السبب ؟ نعم كان الإسلام، الدين الجديد، الذى أقبل عليه الكثيرون هو الذى جعل من العربى الذى جاء مثل أى مستعمر، فاتحا. ولكنه لم يكن الإسلام فقط، بل كان العربى فى شخصيته. وفد الكثيرون على مصر، وعاشوا سنينا أو قرونا، ولكنهم ظلوا

مختلفين مميزين، أما العربى فعندما جاء وعاش سنينا وقرونا أصبح موجودا، وربما شبه مميز، ولكنه لم يكن مختلفا.

وهكذا نتصور ما حدث : جاء العربى فكان مثل المصرى ليس فى جانب أو سمة، بل فى جوانب وسمات. فلم يكن "آخر" شديد التميز، وجاء معه الإسلام، فكان العربى مسلما، وأسلم كثير من المصريين. وتتشابه الشخصية، ويتشابه الدين، فتتشابه الحضارة والطابع القومى ؛ لذلك اختلط المصرى بالعربى، ومن الاختلاط، للتفاعل، للتزواج، أصبح العربى مصريا، والمصرى عربيا.

وتحدثنا النتائج، فتؤكد التشابه. فالعصر الإسلامى بتكوينه العربى حمل معه فروقا(*) (أكثر من درجة واحدة) بين المصرية والعربية. فكانت المصرية فى عصرها الفرعونى تميل للوسوسة، والتوسط بين العملية، والجمالية، والتشدد، والتوسط بين الخصوصية والاجتماعية. ولما جاء العربى، أصبحت تميل (بالترتيب) إلى السلاسة، والجمالية، والتسامح والاجتماعية. وبعد قرون يأتى الحاضر ونجد المصرى والعربى، الذى أصبح مصريا، يميل (بالترتيب) إلى الوسوسة، والتوسط بين العملية، والجمالية، والتشدد (كما كان فى العصر الفرعونى)، والاجتماعية (حيث تأخذ موضعا بين ما كان فى العصر الفرعونى، وما كان فى العصر الإسلامى). اختلف العربى – اذن – فى أربع من أربعين (أى العشر) وتشابه فى التسعة أعشار. وعندما عايش العربى المصرى، تأثر الأول بالثانى فى ثلاثة أرباع مساحة الاختلاف، وأثر الأول على الثانى فى الربع.

كان التشابه سبب اختلاط العربى بالمصرى، والاختلاف سبب التباعد بين المصرى، واليونانى، والرومانى، وغيرهم. وكأن المصرى يقول : أهلا بالعربى، فأنت فى شرقيتك مثلى، ومادمنا نتشابه، فيمكن أن نختلط ونتزواج، ولكن مادمت ستعيش معى، فعليك أن تصبح مصريا مثلى، فلن أتقابل معك فى منتصف مساحة الاختلاف، بل فى ربعها، وعليك الثلاثة أرباع. وكان الربع هو الاجتماعية، أى كان تخفيض الحاجز النفسى بين الأشخاص فى تفاعلهم، فهل نقول إنه تشابه مع أفضل ميل ميز العربى ؟

(*) نقصد الفروق التى تميل لقطب ما فى العصر الفرعونى، وتميل للقطب الآخر فى العصر الإسلامى.

نعم، وهو أيضا تشابه مع أكثر الميول التى تلائم تكوينه. مصرى هو، يتغير ويتطور ويتفاعل، ولكن بشرط أن يظل مصريا، تلك هى الخصوصية : جغرافيا، وتاريخيا، نفسيا، واجتماعيا، حضاريا، وتراثيا. وتلك هى سمة الحضارات الأولى : الأصالة، والتميز.

ماهى جوانب التميز ؟ ماهو التكوين العام للشخصية المصرية ؟ هذه وغيرها هى موضوع الفقرات التالية. للنظر إلى الشخصية المصرية، من منظور عام ؛ لنرى الحاضر وجذوره الماضية، ثم نتأمل المستقبل.

الوجدان

فى الوجدان، نجد المشاعر والانفعالات، والحس الجمالى، والتذوق الفنى. وأيا كانت المشاعر، فإن سمة الكف – التعبيرية، تمثل مفتاح الوجدان. فهل يعبر المصرى عن مشاعره بوضوح أم لا ؟ هكذا يظهر الميل للكف، كسمة أساسية تميز المصرى عبر العصور. إنه ينفعل، ولكنه لايعبر عن هذه الانفعالات. ومن هنا فقد المصرى التلقائية والعفوية، ومن هنا أيضا تظهر القدرة على التحكم فى المشاعر فى مواقف الضغط النفسى.

وفى الماضى، كانت شخصية المصرى تميل للجوع الحسى. وفى الحاضر تميل للوسط بين الشبع والجوع. أما الميل للطمأنينة فهو سمة مستمرة، تعطى للمصرى واحدة من ملامحه، فهو لايقلق كثيرا. ومع هذا وذاك، ميل للاكتئاب محدود، وآخر للفكاهة.

تلك هى الملامح التى تخص الشعور، فلننظر للحاضر. هدوء وطمأنينة وانفعالات مختفية، مظهر يعطى إحساسا بالصمت والسكينة. وإذا تقابلت مع شخص وكنت تنفر منه، فإذا بك تحييه، دون أن يعرف مشاعرك. ظاهرة تبدأ بالمجاملة وتنتهى بالنفاق. فالإنسان يتفاعل مع الأخرين من خلال سلوك لايعبر عن مشاعره بصدق.

لماذا نكبت مشاعرنا ؟ اختيار هذا، أم ضرورة ؟ عندما توجد المشاعر، وتوجد قواعد تفرض سلوكا يخالفها، تكبت المشاعر، مادام الإنسان يلتزم بالقواعد. تكثر القواعد، يزداد الكبت، يجب أن تبتسم، وأن تصافح الأخرين، وللرجل لاتبك، وللمرأة يعاب الضحك الصاخب، تلك وغيرها تكون القواعد، والحل هو كبت المشاعر مراعاة لقواعد المجتمع.

القلق مرض العصر، يصح هذا ولكن ليس بالنسبة للمصرى. فمرض العصر عنده هو الطمأنينة. إن مشكلات المجتمع تتفاقم، ولكن الأرق لاينتشر. يتعذر على الكثيرين أن يواجهوا متطلبات الحياة، وتتصارع أفكار ومفاهيم كثيرة دون إجابات جيدة، ولكن القلق لايتلاءم مع هذه المواقف. ربما يكون التدين والغيبية، والتواكل، هى مفاتيح الطمأنينة وسببها. والطمأنينة تعطى للمصرى مظهر الصامد، بل جوهر الصمود. فشدة القلق قد تدفع الشخص لتحطيم المشكلة، أو حلها، أو تدمير نفسه. لكن صمود الطمأنينة، يحمى من تدمير النفس، ويفصل الإنسان عن قلق المشكلة، فيعرقل حل المشكلات.

الفكاهة مع الاكتئاب، كيف ؟ إنها ليست فكاهة، بل سخرية، فهى مفتاح التعبير عن النفس فى ظل المشاعر والأفكار والدوافع. ومن خلالها يخرج المصرى ما بداخله. ولكن مع اختفاء الميل للمرح والسعادة تبقى الفكاهة محملة بالمرار والسخرية.

تلك هى صورة المشاعر والانفعالات، فكيف نرى المستقبل ؟ إن أهم مميزات معرفة الذات، هى التكيف والتغير، فالإنسان يعرف نفسه ؛ لكى يتكيف ويتوافق معها. ويعرف نفسه لكى يفهمها ويتقبلها. ويعرف نفسه ؛ لكى يغيرها ويطورها ؛ لتحقق له تكيف أفضل، وحياة أفضل، دون أن يفقد هويته.

ولكى نحقق درجة أفضل من التكيف، نحتاج للحرية من أجل تلقائية فى المشاعر والأفكار، تلقائية تحميها المسئولية، لا مسئولية تقتل التلقائية، وعلى المصرى أن يدخل فى البركان، فى المشكلات، يشعر بها بقدر، فيقلق بقدر، يقلق بالقدر الكافى ؛ لكى يفكر ويتفاعل، فالقلق يدفع للفكر والعمل، طالما كان قلقا فى حدود. أما الفكاهة، فهو وجه مشرق لشخصية المصرى، ولكنها تحتاج للسعادة، فتصبح مرحا، وتحتاج أن تكون تعبيرا عن أفكار، لا أن تكون كل ما يفعله الإنسان فى مواجهة واقعة، فتصبح الفكرة المرحة، التى تنشر السعادة، دون السخرية، ودون أن تكون هروب من المشكلات.

هذا عن المشاعر، فماذا عن الحس الجمالى ؟ يلفت نظرنا، الميل للتحضر فى العصر الفرعونى، فى مقابل الميل للفطرة فى العصر الحالى. فمتى، إذن، يهتم المصرى بجمال الملابس والشوارع ونظافتها ؟ إن الميل للتحضر يظهر فى العصر الفرعونى والرومانى والإسلامى، ويزداد مع بلوغ الحضارة لمستوى واضح من التقدم : فعندما يدرك المصرى مدى تقدمه

ورقيه، يهتم بملامح التحضر، أى أنه كلما زاد بريق الحضارة، اهتم الفرد ببريق مظهره، ومظهر الحياة. ومع الحضارة، نجد القبول : فكلما أدرك الفرد تقدم حضارته، مال لقبولها والتحمس لها، ومع القبول يأتى الاهتمام والتحضر.

والميل للرقة - الظاهر عبر العصور - يحدد ملامح الحس الجمالى، الذى يطرب للناى، وجمال الطبيعة، ولايعشق مشاهد الدماء والتعذيب. وفى سمة (اللاتناغم - التناغم) يميل المصرى للوسط عبر بعض العصور، وفى (الاختصار - الإسهاب) يميل للإسهاب فى الماضى، والوسط فى الحاضر، وفى (العملية - الجمالية) يميل فى بعض العصور للوسط، أما فى الحاضر نجد ميلا للوسط فى هذه السمات. وهذا هو المزاج الجمالى المصرى يميل للوسط وعدم المبالغة، يستشعر النغم الهادئ، والإيقاع الخفى.

وبإلقاء نظرة على المستقبل، نجد الحاجة إلى قدر كبير من الميل للاختصار، فمع الاختصار والقدرة على تحديد الأفكار تأتى لغة العلم والعصر. ولكى تكتمل صورة المصرى، وحسه الجمالى، يحتاج للتحضر (التمدين) والاهتمام بالنظافة. وهى لا تأتى ولن تأتى، إلا إذا أحب الإنسان المصرى وطنه وأرضه وبيته، إذا شعر بالرضى وقبل الحياة والمجتمع، وشعر بقيمة نفسه ومجتمعه، فمن يحب شيئا يحافظ عليه، بقدر شعوره بقيمته ورونقه.

العقل

العقل هو التفكير والإدراك، بجانب التذكر والإبداع... وغيرها. وفى الإدراك تظهر أنماط مختلفة تحدد الصورة التى يدرك بها الفرد العالم. والتفكير يأتى بعد الإدراك، فيأخذ المعلومات ويجرى عليها العمليات لتتحول إلى أفكار وقواعد وقوانين.

وفى قمة الحضارة الفرعونية، نجد التقدم القائم على التقاليد : التقدم الذى يعنى قيام نظام جديد وأنماط جديدة يتبعها الناس فيتحقق التقدم، ولكن المصرى ترك الميل للتقليد فى الحاضر، واتجه للتوسط. هل ننتظر حضارة التميز ؟ إن الفرق بين حضارة التقليد وحضارة التميز هو : أن الأولى تقدمها فى نظامها وواضعه وحاميه، والثانيه تقدمها فى نظام وإبداع كل فرد، الأولى

لاتقبل التغير والتطور السريع والثانية تقبله، الأولى حضارة الجماعة ولا تعرف الفرد إلا في حكامها وقادتها، والثانية حضارة الفرد في مختلف أجزائها. إن التقليد يوجد حتى اليوم، برغم ميل الشخصية للوسط بين التقليد والتميز، فهو يظهر في حالات قد لا تتطلب التميز، على مستوى حياة الفرد العادي. فالوسط يوازن بين التقليد والتميز، ولكن ضرورات التقدم تحتاج للميل للتميز. ولننظر لحياة الإنسان اليومية، مشاكله وسلوكه، فنجد الأنماط والقوالب. ولكي نستطيع أن نحدث تغييرات جذرية في حياتنا، سنحتاج إلى التميز، مثلا : في حل المشاكل المالية التي تواجه الأسرة، في أسلوب التفكير السياسي، في أسلوب ملاحظة وإدراك الواقع، هذه وغيرها تحتاج أن يبدع الإنسان في سلوكه اليومي، ويتميز بحثا عن السلوك والفكر الأفضل.

وفي ظل النظم الشديدة الصرامة، عبر الماضي، نما ميل المصري للتصلب، وتخلص منه في الحاضر، فكان الميل للوسط (يجمع بين التصلب والمرونة) متلائما مع الموضوع والموقف. ولكن في ظل الميل للتصلب في العصر الروماني، كانت الطبقة الشعبية – كما عبر عنها الفن القبطي – تميل للمرونة بوضوح. وهكذا، نتوقع، عبر العصور حتى الحاضر. فالطبقة الدنيا تتحرر من القواعد، وتكتسب مرونة تزيد عن متطلبات الموقف، ولكن الطبقة الوسطى قد تميل للتصلب أو الوسط. وهنا يكمن معنى هام، فالطبقة الوسطى هي حزام الأمان، وحارس النظام، والطبقة الدنيا وأيضا العليا تتمتع بمرونة أكثر، وتتحلل من النظام. إن الطبقة الدنيا تعيش كل فرص الحراك الاجتماعي، وأيضا العليا على الأقل نسبيا. ولكن، ماذا عن الطبقة الوسطى زمام الأمان في مجتمع محافظ متشدد ؟ إن الطبقة الوسطى هي العمود الفقري للمجتمع والممثلة لنظامه ؛ لهذا فإنها تعاني من ضعف الحراك الاجتماعي والتزمت. ولا يستطيع المجتمع أن يستغني عن الطبقة الوسطى، فوجوده بسبب وجودها، وأيضا لايستطيع أن يستغني عن صرامتها وحمايتها للنظام، ولكن هذه الطبقة تحتاج أن نهتم أكثر بمشاكلها ؛ لأن دورها في المجتمع يحرمها من فرص التطور والتغير، ولهذا فهي تحتاج لخلق فرص لها، حتى تتطور.

مرة أخرى، يظهر النظام، والالتزام بالقواعد، في مجتمع يميل للوسوسة. ولننظر إلى موظفي الحكومة، عماد الطبقة الوسطى، سنرى

سيطرة النظام لدرجة قد تمنع تحقيق أهدافه. وهذه هي البيروقراطية، والروتين، تنبع من سلوك إنسان يلتزم بشدة وخوف من الإخلال بالنظام، وتصميم على العمل طبقا لحرفياته. معنى ذلك أن النظام لن يتطور من تلقاء ذاته، وإن كان يتغير بالفعل، ولكن ليصبح هدفا، بعد إن كان وسيلة، والأمر يحتاج لتطوير فكرة النظام، فيكون وسيلة لها جوهر عام، ويمكن تطويرها في حدود هذا الجوهر، أي المبادئ العامة، أي البعد عن الحرفيات والروتينيات، حتى يقوم النظام بدوره دون أن يكون عقبة في حد ذاته. ويمكن أن يتحقق هذا من خلال أسلوب وضع النظام، فيوضع بحيث يحدد الإطار والمبادئ والقواعد العامة، ويترك جزءا من التفصيلات دون تحديد، ويترك معها حرية الفرد في اتخاذ القرار في هذا الجزء. فقد يؤدي هذا إلى نمو قدر من المرونة والسلاسة ليتلاءم السلوك مع المواقف، وبالتالي يتلاءم النظام مع الأهداف التي وضع من أجلها.

وفي الفكر، والفعل، تظهر ظاهرة "الشعار" أو "المقولة"، كواحدة من سمات المجتمع المصري. ففي كل لحظة، وكل مناقشة، وفي بعض الكتابات، نجد شعارات ومقولات وآراء محددة، نسمعها مرات ومرات، وهي لاتتغير حتى إن تغيرت الأحداث التي تشرحها، خذ مثلا كلمة "أزمة"، وراقب حوار الفكر والعلم، فستجد أزمة السينما وأزمة الفكر، الأزمة الاقتصادية،... إلخ. سلسلة كاملة من الأزمات. راقب كل أزمة لترى كيف أن الحديث يركز على وجود أزمة ويعرضها، وبعد أعوام يمكن أن تسمع نفس الكلام عن نفس الأزمة وكأن كل شئ لايتغير.

ومن هنا، يمكن أن نتجول ما شئنا في المقولات الشائعة، والأفكار الجامدة، ومنها أمثال أو حكم، وأفكار غيبية، وغيرها الكثير، لماذا إذن ؟ إنه الحسم، ذلك الميل الذي عرفه المصري منذ فجر التاريخ. إنه يميل لحسم كل شئ، وتحديده في مقولة أو تصور كامل التحديد، لايحب النقاط الغامضة غير المحددة، ولايفضل الاحتماليات والفروض، وهو أيضا الحسم الذي يحول بين العامة، والتفكير العلمي، فالأخير لغة احتمالية لا تعرف الحسم. ومن الحسم، مثل الطمأنينة والهدوء، يظهر الفكر الثابت الذي يميل للجمود، وهو الفكر الصامد الذي يصمد للبراكين، ولكنه الفكر الذي لا يتغير لتغير وتذبذب الواقع والمواقف. وهنا أشد حاجاتنا في هذا العصر، قلق الفكر. نحتاج

لزعزعة الفكر، قلق التفكير، نحتاج لتفاعل الفكر مع الواقع ليتغير الأول مع الثانى، ويتوافق معه. نحتاج لفكر يلائم مشكلاتنا، ولكن كيف ؟ إنها مهمة الكتاب والمفكرين والعلماء. فيكتب الكثيرون اليوم بمنطق المقولات الجامدة، والبعض يكتب مايريده الناس، وحان الوقت لكى نكتب مايفيد وماينفع، لنكتب مايجبر الناس على القراءة، ويدفعهم للفكر، وقلق التفكير. وبالرغم من أضرار قلق الفكر، إلا أنه ضريبة واجبة لمن يريد أن يسير بسرعة العصر، وأن يحطم مشكلات العصر. وهكذا فالنسبية والاحتمالات، والفروض، والأفكار غير المتوقعة ، والأفكار الممنوعة، هذه وغيرها يمكن أن تكون نواة فكر وقلق ؛ لأنه فكر متطور.

لننتقل الآن لبعض ملامح حياتنا اليومية. هذا شخص يحكم على الآخر من خلال مظهر ملابسه، والمثل يؤكد "سماهم على وجوههم"، وممارسة الفرد للعبادة، يلاحظها الآخرون فيتأكدون من تدينه. ومعيار الأخلاق الجيدة يحكمه عدم ارتكاب الجرائم، أو الأخطاء الواضحة. هذه وتلك، ماذا تعنى ؟ الشكل فى مقابل المضمون، هو معيار دراسة هذه الظواهر. والمصرى يميل للشكل دون المضمون، فهو يضع محكات لمختلف جوانب الحياة، ويرتبها حسب أولوياتها، فتأتى محكات الشكل فى المقدمة، ثم بعدها محكات المضمون، وقد لاتأتى. والشكل أدق من المضمون، ويمكن حسمه ؛ فأنت تحكم على الشخص. من ظاهره من خلال معايير شديدة التحديد، ولكنك لا تستطيع أن تحكم على جوهر ومضمون سلوكه وفكره بنفس اليسر.

وللشكل جانب آخر شديد الأهمية. فلنعد للنظام، وكأننا بصدد ترادف بين المصرى والنظام (أى القواعد)، وهذا شأن الحضارات المحافظة. ففى سياق القيود والقواعد، يفرض على الإنسان العديد من المعايير والمتطلبات التى يلزم – فى كثير من الأحيان – باتباعها، وعندما يثقل الفرد بالواجبات والمتطلبات يتجه مباشرة إلى إرضاء المجتمع، وليس إلى تحقيق مايطلبه المجتمع بأفضل صورة. وأول ما يجده لإرضاء المجتمع هو الشكل. فإذا حافظت على الشكل الخارجى لك، ولسلوكك، ولأفكارك، بحيث يتطابق مع ما يطلبه المجتمع، فقد استطعت إرضاء المجتمع. فالشكل هو أول ما يراه المجتمع، والالتزام بالشكل أيسر من الالتزام بالمضمون. وأكثر من هذا، فإذا

التزمت بالمضمون دون أن يظهر ذلك على الشكل، فستجد مجتمعا يعنفك، وفى عكس هذا، ستجد مجتمعا يؤيدك، مع أنك لم تلتزم بالمضمون. فالجميع يرى الشكل ويحكم من خلاله.. ولا يستطيع أن يعرف المضمون بيسر.

هل هى الثورة على المعايير الظاهرية أم الثورة على كثرة الواجبات؟ لا أعتقد، بل هى الثورة على الشكل، فحل هذه المشكلة بحل أساسها، وهو يكمن فى استبدال المضمون بدلا من الشكل، وهو حل يترك للكتاب والعلماء، وهو يحتاج لزمن طويل، ويحتاج لمواجهة شجاعة.

يقدم كاتب عالم دراسة علمية لأحد مشكلات المجتمع الهامة، ولكن كتابه يواجه نقص ومحدودية المبيعات. وآخر فيلسوف يقدم كتاباته فلا يجد من يهتم ويقرأ. ويقولون إنها أزمة الثقافة. وفى لغة الحياة اليومية يقال "يتفلسف" وهى صفة سلبية فى لغة الحياة. هذه وغيرها تمثل مشكلة فى حد ذاتها، تحتاج للدراسة، ولكنها تخص أحد سمات المصرى، إنها البساطة: ذلك الميل الواضح لدى المصرى، عبر العصور، تجاه بساطة الفكرة والفكر، التفكير والدراسة. فهل البساطة والتبسيط تمثل جانبا سلبيا ؟ وفى العلم وخصائص القانون العلمى، نجد التبسيط أحد الشروط اللازمة للفكرة العلمية. والقاعدة العلمية تؤكد أهمية شرح الظاهرة بأبسط صورة ممكنة، أى التبسيط كلما كان ذلك ممكنا، أو أقصى درجة تبسيطية دون أن يضر ذلك بالظاهرة نفسها. وفى مجتمعنا نجد التبسيط وهو ميل يجب استثماره، لأنه يلائم العلم وروح العصر، فاليوم لانجد مكانا للتعقيدات اللفظية، والمحاورات الكلامية لهذا الميل – إذن – جانب إيجابى. أما جانبه السلبى فهو تبسيط المعقد حتى يفقد عناصره ويستحيل تناوله، وأيضا الجنوح للتبسيط الذى يدرك لغة العلم عامة، كلغة معقدة لايقبل عليها القراء. وهكذا يصر العامة على التبسيط، ويصر العلماء على تقديم علمهم بلغته كما هى فيرفضها العامة، ولايقبلون عليها. وننظر للمستقبل، ونتخيل موضعا وسطا، يلتقى فيه العامة مع العلماء. لغة بسيطة بقدر الإمكان ومعقدة بقدر تعقيد الظاهرة، أى أنها بسيطة فى حد ذاتها، ومركبة إذا دعت الضرورة. وهذا يتوقف على العلماء والكتاب، فالعامة والقراء لن يأخذوا المبادرة.

· الغيبية – والبعد عن الغموض، ثنائية مصرية تبدو متعارضة، فالمصرى يلجأ للغيب كثيرا، ويردد الكثير من الأفكار الغيبية، كما تشيع

الخرافات وتنتشر بشكل مذهل لايتلاءم مع معطيات القرن العشرين، ونحن فى أحقابه الأخيرة، ولكن المصرى لايرتاد عالم المجهول والغموض، كيف إذن ؟ يدل ذلك على أن الغيب لم يعد مجهولا، والأفكار الغيبية لم تعد غامضة، فالمصرى يتعامل مع عالم الغيب من خلال تصورات محددة، وأفكار واضحة، وكأنه عالم آخر مادى ومحسوس، ليس فى الواقع، ولكن فى أذهان الناس. وهكذا يحل عالم الغيب محل كل مجهول غامض. ولأن المصرى لايتحمل التفكير فى موضوعات غامضة، ولأنه يخشى المجهول، ويحذر الغموض ؛ لهذا خلق عالما من الغيبيات يلائم الموضوعات المجهولة والغامضة، وصاغه بأسلوب يجعل منه عالما محسوسا محددا، وعالما يمكن التعامل معه مباشرة وبأسلوب معروف، وكأنه خلق "تعويذة" تحل الغموض وتفسر المجهول، وتوفر عليه الدخول فى غياهب مظلمة، وتبعث الاطمئنان فى قلبه تجاه كل مجهول يواجهه فى حياته. فمرة تواكل على الله، أو تمسك بالأولياء، وتارة تفسيرات من عالم الجن والعفاريت. وأخرى، كلمات محددة تبعد الشر والحسد، وتقى الإنسان من غضب الجان. فإذا حلت كارثة، ووقف الإنسان أمام المجهول، تظهر قوالب فكرية محددة، لتقضى على قلق المجهول. فالدعوة للأولياء والتسليم بأمر الله، والمعجزات، ومقولات مثل إنه "غضب الله" أو "عمل سحرى".. تلك وغيرها مفاتيح لحل الغموض تضع له سببا، وتوفر على الإنسان مشقة التفكير فى الغموض. ومرة أخرى، يأتى دور الخاصة والصفوة، من كتاب ومفكرين وعلماء، ففى كل مشكلات العقل هم أصحاب الدور والواجب والالتزام، بل إن وجودهم فى المجتمع وأهميتهم أن يكونوا قادة الفكر، ومطوريه. فتقدم الفكر والعقل والعلم مرهون بهم. والحل يبدأ بنزع الخوف من كل ما هو غامض أو مجهول، حتى لايكون مصدر خوف أو قلق قاتل، بل مصدر قلق دافعى، يحث الإنسان على التفكير، حتى يكشف غموض الموقف وينهى حالة القلق، ويشعر بنشوة المعرفة وكشف المجهول. فيتدعم لديه هذا الاتجاه، ويتكون دافع ذاتى يدفعه لا لكشف كل مجهول أو غامض يقابله، بل يدفعه للبحث عن كل مجهول وغامض ليكشفه.

يظهر الميل للخيالية ويتذبذب عبر العصور، ولكنه يؤكد نفسه فى النهاية، فى الحاضر. وفى الفن تمثل الخيالية أسلوبا فنيا لمعالجة الواقع، ولكن

فى الحياة تقوم بدور آخر، فهى لاتعنى أن يحلم الإنسان بالمستحيل فقط، ولكنها تعنى أساسا أن يكون الإنسان صورا خيالية لواقعه. وفى عالم اليوم، عالم المشكلات، يواجه الإنسان واقعا غير جذاب أحيانا، أو منفر فى أحيان أخرى، ويدفعه هذا لتكوين صورة خيالية ترتبط بالواقع فى جزء منها وتنفصل عنه فى جزء آخر. فما هو هذا الجزء، وذاك ؟ فى شخصية المصرى، التى تميل للهدوء والطمأنينة وللأفكار المحددة والحسم، نتوقع أن تميل هذه الشخصية لتكوين صورا للواقع ترتبط به فى أجزائه التى لاتثير القلق، وتنفصل عنه فى أجزائه التى تثير القلق. فالمصرى يرى الواقع، ويرى عيوبه، ولكنه يراه بصورة تجعله غير مسئول عن العيوب، ومسئولا عن المزايا. إنها صورة تبعث الرضا فى نفس الإنسان، وتحميه من تحمل المسئولية أحيانا.

الواقعية التى نحتاجها هى الواقعية فى تناول المشكلات وتحديد أخطائنا، الواقعية فى تناول عيوبنا، والموضوعات التى نتجنبها، التى تجعل الإنسان يدخل فى غمار الحياة بكل ما فيها، سواء ما يبعث السعادة، أو الاكتئاب ؛ حتى يتلاءم السلوك والموقف، الإنسان والواقع، فيتاح للإنسان أن يغير واقعه ويسيطر عليه ويطوره. نريد، ونحتاج، أن نرى الواقع كحقائق علمية، من جميع جوانبه، ويكون علينا بعد ذلك ان نبدأ بالمواجهة الفعالة، كشعب، من أجل المستقبل.

وإذا راجعنا أنفسنا، سلوكنا، وأفكارنا، وعبرنا إلى الماضى، ستظهر ظاهرة هامة، فلنسمها "الفرعونية"، ففى فن الفراعنة (عدا بعض أعمال الدولة الحديثة) كان الفنان يرسم الشخص فى صورة كاملة : إنه الشخص الكامل المكتمل. تلك الصورة الفرعونية للواقع، إنها خيال يرسم الواقع (الخالى من العيوب) ولكن الشعب المصرى يتحدث كثيرا عن تأخره وتخلفه ومشكلاته، فكيف يحدث هذا ؟ ببساطة : يرى المصرى المشكلات، ولكنه يرى نفسه خاليا من النقائص، غير مسئول عما يحدث : فكل جماعة ترى عيوب الواقع، وتؤكد مسئولية الآخرين، أما هى فتمثل أفضل صورة موجودة. وهكذا تظل الصورة الفرعونية سائدة، معبرة بوضوح عن مدى نفور المصرى من العيوب والأخطاء. فالمصرى لايتحمل أن يكون مخطئا، وهذه فضيلة، ولكنه يحقق ذلك بإخفاء أخطائه، وهذه رذيلة. فإذا واجه

أخطاءه بشجاعة، واعترف بها، فإن دافعه القوى نحو الكمال سيكون دافعا للتصويب والتطور نحو الأفضل.

وفى تماسك البناء المعرفى، وتماسك الأفكار، فى مقابل تفككها، نجد المصرى يميل للوسط. وفى العيانية فى مقابل التجريدية، يميل للوسط أيضا. وهى الوسطية المحمودة فى سمة التماسك، لكنها ليست كذلك فى سمة العيانية - التجريدية. فعالم اليوم المعقد، المتعدد الأفكار، والعلوم، والفلسفات، يحتاج إلى التجريدية التى تساعدنا لكى نحقق المفاهيم العامة والمقولات والمبادئ والقوانين التى تختصر جبال المعلومات والتفاصيل، لنصل إلى أفكار قادرة على شرح هذه الجزئيات، وقادرة على تلخيص النوعيات والأحداث الصغرى. فمن خلال العموميات نستطيع تكوين فهم عام، يشمل دون أن يتجاهل، فيكون جامعا، ويشمل دون أن يتفكك، فيصبح مانعا. فالفكرة العامة هى القانون العلمى العام، وهى هدف الفكر المعاصر، ومن خلالها يتاح لنا فهم الواقع، ومعالجة مشكلاته، ووضع الخطط، أى التطور والتقدم. ونلاحظ أنه فى بعض السمات تكون الدرجة المتوسطة هى أفضل وضع لشخصية المجتمع، فهى تعنى أنه يضم أشخاصا يميلون للقطب الأيمن، وآخرين للأيسر، والكثرة فى الوسط، وبهذا يجمع مزايا كلا القطبين. ولكن فى سمات أخرى نواجه متطلبات العصر، التى تحتاج لميل واضح تجاه اليمين أو اليسار. فهذا العصر يحتاج لميل تجاه التجريدية، والجوهر أو المضمون، وتحمل الغموض، والتميز.. هذه وغيرها تمثل متطلبات هذا العصر، وقد لا تكون متطلبات عصر سابق، أو عصر لاحق. والشعب المتقدم، والحضارة المتقدمة، هى تلك التى يعرف فيها الإنسان متطلبات العصر ليتلاءم معها، لهذا فالتقدم يحتاج من شخصية المجتمع أن تكشف عن نفسها، وتطور نفسها لكى تحقق القدرات السلوكية والعقلية التى يحتاجها العصر، وكلما استطاع المجتمع أن يطور من بنائه النفسى مع متطلبات الواقع، كان هو المتقدم وسط المجتمعات الأخرى.

ترى شخصا - أحيانا - يشكو من الإرهاق، لأنه يفكر بعمق منذ يومين. وآخر يؤكد أن اعتلال الصحة بسبب "الفكر" وثالث يؤكد أن الفكر يضر، ورابع وخامس. يتوافق هذا مع نتائج البحث، فالمصرى لايميل للتأمل الفكرى، بقدر ميله للفعل. فهو يفعل أكثر من كونه يفكر. فالعامل يؤدى

عمله، وإذا سألته عن كيفية أدائه لهذا العمل، قد لا يستطيع لذلك شرحا. إنه يعمل ولكنه لا يتأمل أداءه ولا يفكر فيه، وهو يطور أداءه، ولكنه تطور طبيعى تلقائى، من خلال الخبرة. وآخر تتحدث معه عن شئ ما، فيسألك : هل عايشته واختبرته، فإن أجبت بلا، يرفض مناقشتك إن لم تختبر الشئ بنفسك ؛ فالمعرفة تأتى من الخبرة، لا من التفكير. أما الحياة فإن حدثت أحد عنها، وعرف أنك قارئ، أكد لك أن الحياة ليست فى الكتب، بل فى الخبرة المباشرة، وكأن الكتب والعلم والدراسات تتحدث عن شئ فى عالم آخر.

يركز منطق الفعل وفلسفته على الحركة والأداء والسلوك، ويغفل الفكر. وهنا ننسى أن الفكر هو رائد الثورات. فمن خلال العمل يمكن أن نحدث تطورا ما فى عشر سنين، ولكن من خلال الفكر والإبداع يمكن أن نحققه فى سنة أو أقل. الفكر حياة، والعلم حياة، والكتب حياة. ويمكن أن تعيش الحياة وتعرفها من خلال الخبرة. ويمكن أن تعيشها من خلال الفكر والدراسة. والأفضل أن تجمع بينهما. فى أحيان تكون الخبرة هى الحل الوحيد، وفى أحيان يكون الفكر هو الحل الوحيد. ولكن لغة العصر وظروفه، جعلت الفكر يحتل الصدارة، والعلم يحتل المقدمة، والكتاب والبحث والدراسة تمثل العصب الأساسى. لماذا ؟ لأن العصر يسير بسرعة غير عادية، وسرعته لاتسمح للخبرة أن تقوم بدورها : فلن ينتظرنا ركب الحضارة حتى نختبر ونتطور فى سنوات وسنوات، فخلالها سنكتشف أن الآخرين تقدموا قرونا. الفكر ليس ضد الخبرة، ولكنه وسيلة لتعميقها واختصارها، فالفكر هو أن تجمع كل الخبرات السابقة من مصادرها من كتب وأبحاث، وتحللها وتدرسها، لتصل إلى أفضل خطط ممكنة، ثم يأتى دور الخبرة، عند النقطة التى تمثل أفضل ما سبقها. والفكر أن تدرس الاحتمالات، فلا تجرب كل شئ، بل تجرب أفضل الحلول. الفكر يختصر الزمن ويقلل احتمالات الخطأ، والخبرة تؤكد صحة الفكر، وتمده بمعلومات جديدة، يأخذها الفكر فيطورها، وهكذا يدور الزمن، ومعه التقدم.

المجتمع

اتجه المجتمع المصرى من الانخراط إلى الاغتراب، فنجد فى الحاضر ميلا للاغتراب. وإذا تأملنا مختلف دول العالم، سنجد مؤشرات لوجود نفس الظاهرة. ففى الفن، اتجه أسلوب الفنان من الانخراط والتواصل مع المجتمع – من خلال تناول موضوعات من الحياة، يقدم أفكاره ورأيه فيها – إلى الاغتراب وفقد التواصل مع المجتمع، من خلال تقديم أفكار شديدة الرمزية تكون – فى أحيان كثيرة – مجرد دفعة شعورية مقدمة فى ثوب خام، فهى تعطى انطباعات حسية دون أفكار.

ولكن الاغتراب لم يصبح بعد سمة شائعة، أو مشكلة متفاقمة، فى المجتمع المصرى مثل دول أخرى. وإذا كان الاغتراب حدث نتيجة التقدم، وتعقد الأعمال والمهن، وإحساس العامل بأنه ترس فى آلة، ومشاكل الحرب والسلام، الدمار والبناء.. إن صح هذا، فإن علينا أن نتوجه إلى التقدم، مستفيدين من تجارب الآخرين، فنؤكد على الانخراط فى المجتمع والتواصل بين أعضائه، مع كل تقدم جديد نحرزه.

هل مصر مجتمع "الجماعية" أم "الفردية" ؟ تؤكد النتائج ميل الشخصية المصرية للجماعية، وقد يظن البعض أن الجماعية ترادف الاشتراكية، والفردية ترادف الرأسمالية، ولكن هذا ليس صحيحا دائما، فيمكن ان نجد مجتمعا اشتراكيا فردى النزعة، والعكس أيضا صحيح. والمجتمع المصرى بميله للجماعية يؤكد على أهمية التعاون، والمشاركة، والمساعدة، وهو ميل مفيد فى مجتمع الصعوبات، وعصر المشكلات. والجماعية تختلف عن الفردية فى نوعية المصالح التى تحكم سلوك الفرد، ففى إطار الجماعية يمكن أن يتميز الفرد ويتمتع بحريته وتفرده، ولكن بأسلوب يحقق مصالحه ومصلحة الجماعة. وكلما اتجهنا للجماعية، جاءت مصلحة الجماعة أولا، وكلما اتجهنا للفردية تقدمت مصلحة الفرد. والتوازن بينهما مطلوب، إلا أن ميلا بسيطا تجاه الجماعية – كما يوجد الآن – يؤكد تماسك المجتمع ومصالحه القومية، ويؤدى إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من أهداف المجتمع.

وفى الحاضر، قد يرى البعض أن الشخصية المصرية تتجه إلى الفردية، وتغليب مصلحة الفرد، وهذا صحيح على الأقل ظاهريا، وهو صحيح بقدر ما : بقدر الحديث عن الجماعات وليس الأفراد، ففى الحاضر لا

نجد تغليب كل فرد لمصلحته دون أى اهتمام بمصلحة الجماعة، ولكن نجد تغليب جماعة لمصلحتها عن مصلحة جماعة أخرى. وهنا تنشأ الفئات والجماعات، فهذه جماعة الحرفيين، وتلك جماعة الموظفين، وهذه الطبقة الشعبية، وتلك طبقة المثقفين. وفى داخل كل جماعة نجد روح الجماعية، ولكن على مستوى الجماعات نجد تصارع المصالح. هذه بالطبع بدايات النزعة الفردية، وإن كانت بدايات محدودة، أو نزعة قوية غير محدودة، فهى تواجه مقاومة من شخصية المصرى، ذلك الذى يجد نفسه وسط الجماعة.

وحل الصراعات بين الطبقات والجماعات هو تأكيد للروح الجماعية، والصراع ليس اقتصاديا فقط، بل هو اجتماعى ونفسى وثقافى أساسا.

وفى ظل الاشتراكية، كما فى ظل الرأسمالية، كذلك فى ظل نظامنا الرأسمالى الاشتراكى، يمكن أن تقوم روح الجماعية بدور أفضل بكثير من روح الفردية. فالتعاون سلاح أمام المشكلات المعقدة. والجماعية ليست مثالية، بل هى تبادل مصالح ومنفعة، ولكن على أساس تعاونى لا على أساس استغلالى. ولكى نستطيع نشر روح التعاون، علينا أن ننشر الأهداف العامة والمشروع القومى العام، فكلما وجد المجتمع أو جماعاته أهدافا عامة تفيد الجميع، تكون لديهم دافع قوى للتعاون.

رجل وامرأة، طفل وشاب، غنى وفقير، رئيس ومرؤوس، قوى وضعيف، ثنائيات يعج بها الشرق كما فى الغرب. فى هذه الحضارة وتلك، قواعد للتمييز تختلف من إطار لآخر، وتتجمع فى مضمونها، فهى التمييز وليس المساواة. وفى قلب المجتمع المصرى تنتشر روح التمييز من العصر الفرعونى حتى عصرنا هذا. نظم الفراعنة المجتمع، فكانت الوظائف، وتنوعت المكانات. فالموظف وطبقة قادة الجيوش طبقة تلى الفراعنة الملوك، ثم العمال طبقة تالية للأولى. وإذا جاء الاستعمار حاملا معه شعوبا وشعوبا، وتزداد التمييزات والطبقات، ويعلو الأجنبى على المصرى، ويتقرب بعض المصريين من الأجانب (عملاءهم)، ولكن العمالة تكسبهم مرتبة أعلى، وهكذا تزيد الفرقة والتفرقة.

ومع نهضة مصر الثورية، خرج المستعمر، ونادى المجتمع بالمساواة. المرأة تعمل والفلاح مثل العامل، ومثلهم الموظف، وهكذا تنتشر مبادئ المساواة، ولكن المساواة تأبى أن تتحقق. لماذا ؟ فى البداية ننظر

للمجتمع فنجد التمييز سائدا ؛ فالعامل يكسب أكثر من الموظف، ولكنه يلقبه "بالأستاذ" أو " البك" وتوزع على الفلاح الأرض ليملك، ولكنه يرى من يلبس الملابس المدنية "أفندى". وتعود الألقاب من جديد، الدكتور : الباشمهندس، البك، الباشا ... وهكذا. ويستخدمها الكل، ليس على سبيل المصادفة، ولكن لأنها تحمل جذور التمييز. يكفى أن تدخل مصلحة حكومية، وتقول أنك ابن فلان، ربما معالى الوزير، وربما يعرف الحاضرون ذلك من اسمك، وسترى معاملة متميزة، وربما استثناءات لم تطلبها. مازال التمييز مستمرا، إنه سمة فى أعماق الشخصية المصرية، تنتج من قيم المجتمع. ومن تلك القيم، قيمة التعليم، والنسب، والمكانة، والمال، والسلطة، والنفوذ، وهذه وغيرها تمثل قيما تحتل مكانة فى المجتمع. ولهذا فمن يملك قدرا كبيرا من هذه القيم يصبح باشا، وصاحب معالى، حتى عندما يخطئ، أو حتى عندما يسجن، فالباشا باشا أيا كان سلوكه.

ويتطلب الأمر إعادة نظر فى قيمنا، فنؤكد على التعليم والنجاح والإنجاز، والعمل والتفوق والجهد... وغيرها، ونقلل اهتمامنا بالنسب والسلطة والنفوذ ونؤكد أن السلطة مسؤلية، لايمجد من تخول له، بل يحاسب عليها. فتكون لا موضع هيمنة، بل موضع عمل وجهد وتفان.

تغيرت درجة سمة (الانفصال – التعاطف) عبر العصور، وكانت تتجه فى تغيرها نحو التعاطف، وكأنها عبقرية المصرى : عرف أن الحل هو التعاطف، فى عالم التفكك والصراعات. إنها اجتماعية المجتمع المصرى، التى يبدو أنها تنمو وتتأكد، فيزداد تماسكا. وقد يعترض البعض، بدعوى أن الأسرة متفككة عما مضى، وغيرها من الظواهر، ولكن النتائج تشير إلى أن هذا التفكك ظاهرى، وربما يكون تفككا حقيقيا، ولكنه ما زال فى بداياته. ومع هذا فإن المجتمع المصرى وكل فرد فيه يستمتع بحياته من خلال ترابطه بأقاربه وأصدقائه. وإن التعاطف والعواطف المتبادلة بين الناس تكسب الحياة المصرية مذاقها وطابعها،، وتؤكد مصريتها، وربما شرقيتها. وهو مناخ صحى يحتاج أن ندعمه دائما، وأن نستثمره فى العمل الجماعى، فالتعاطف (والروح الجماعية) يعطى انطباع الأسرة على الجماعات، ويؤكد إمكانيات التعاون والمساندة، والنجاح الجماعى، أى : تقدم المجتمع.

الهدؤء – الصخب أو الصدقات القليلة، والتمتع بالحديث الهادئ وغيرها، فى مقابل الاحتفالات والصخب وكثرة المعارف، يمثل إحدى السمات الخاصة بالسلوك الاجتماعى، ويتبادر للذهن أن المصرى يميل للصخب، فإذ بالنتائج تؤكد الميل للهدوء. فنلاحظ الواقع، فى مباراة كرة القدم تسمع هتاف الجماهير (وهو صخب)، ولكن، هل يصل إلى ما نلاحظه عند بعض المجتمعات الغربية ؟ لا، فالشعب المصرى لاينخرط بشدة فى الهتاف والصراع والرقص والمرح الصاخب، ولكنه ينزع إلى درجة معقولة من الصخب، ويفضل أحاديث الجماعة الصغيرة. وفى هذا أحد مواطن القوة، فهو يفضل العلاقات القوية عن العلاقات السطحية، وإن كان المصرى كثير المعارف، إلا أنه يحاول دائما أن يجعل من هذه المعارف الكثيرة صداقات، ما أمكنه ذلك، وهذا يجعل التواصل الاجتماعى قائما على أرضية صلبة من التعاطف والمشاعر المتبادلة، وليس مجرد علاقات سطحية.

وفى (الخصوصية – الاجتماعية) نجد ميلا للاجتماعية، وهو ميل نراه فى حياتنا اليومية. فالمصرى يستخدم يده وهو يتحدث، يضع اليد على الكتف، أو فى حالة الجلوس يضع يده على ساق من يحدثه. وهذه ظاهرة منتشرة تؤكد صغر المسافة النفسية بين الشخصين وعدم وجود عائق أو حائط نفسى بينهما.

هذه ملامح مصرية : جماعية وتعاطف، هدوء واجتماعية. والمحصلة : مجتمع قوى مترابط، يؤكد على التفاعل الاجتماعى. والترابط بين الناس يحكمه تعاطفهم معا، ويقوى بقوة الروابط والصداقات. وهذا الجانب يمثل واحدا من أبرز ملامح الطابع القومى المصرى، وكثيرا ما نلاحظه، ويلاحظه الزائرون، وهو يجعل من المجتمع جماعة، وليس مجرد تجمع.

جماعة مترابطة، ولكنها تعانى من ميل للاغتراب، وميل للتمييز ؛ لهذا فهى تحتاج للتعمق فى حياتها، وملاحقة الفكر للواقع، والتواصل بين المفكرين والشعب. وتحتاج للميل للمساواة، فهو من شأنه أن يقوى المجتمع، ويربط بين الجماعات والفئات المكونة له.

الـــــذات

تميل شخصية المصرى إلى الضعف وليس التأكيدية، حتى في العصر الفرعوني كان ميلها إلى الوسط. والوسطية في هذه السمة تمثل أفضل وضع ؛ فالضعف يؤذى الإنسان ويضيع الحقوق، والتأكيدية تؤذى الآخرين وتتعدى على مشاعرهم.

وهكذا في (التحجيم – التضخيم) مع عظمة الفراعنة، وجدنا وسطية، وفي الحاضر نجد تحجيما. لماذا يقلل الانسان من شأن نفسه ؟ إنها ليست ظاهرة محدودة، بل منتشرة. فالأجانب أفضل من المصريين، أو فلان برغم نجاحه، لكنه مجرد نجاح بسيط. يقلل الإنسان من شأن نفسه، ومن شأن المصريين، وحتى من شأن الناجحين، أصحاب الإنجازات الواضحة.

وإذا تكلمنا عن الضعف، فربما يكون سببه الاستعمار ؛ لأن أى ميل للتأكيدية يظهر في سلوك الشعب في مواجهة الاستعمار، أو الدكتاتور، سوف يكون سببا للبطش. فالتأكيدية وما تعنيه من اعتزاز بالنفس، والصلف في الرد والمواجهة، تمثل بالنسبة لأى حاكم مستبد إنذارا بالثورة والخروج عن طاعته.

أما التحجيم، فلا نرى له سببا واضحا مباشرا، وربما يكون تال للضعف، ونتيجة له. وربما يكون من شدة ما عانى الشعب من تقهقره عن المجتمعات الأخرى، أو من شدة انبهاره بالآخرين، حيث اكتشف أنهم سبقوه بعشرات السنين.

ومن جوانب الذات : الميل للتدين، والميل للتشدد. والأول منطقى كما الثانى، أى يشاع عن المجتمع المصرى، حتى أصبح ذلك كالبدهية. والميل للتشدد يظهر في أساليب التنشئة الاجتماعية. وهنا أيضا النظام والقواعد والمعايير هي أساس الحياة وتقليدها الاجتماعي.

ولكن كثرة التشدد تجعل النظام هدفا، والتظاهر باتباع المعايير وسيلة إرضاء المجتمع، مما يؤدى إلى نمو الميل للشكل، كذلك الميل للوسوسة.

وفي (التسامح – التشدد) تكون الوسطية محمودة ؛ فالشدة من أجل تجنب الانحراف، والتسامح من أجل بناء الشخصية القوية. فقدر من التسامح يسمح بخلق الشخصية القوية الناضجة، التي تختار بحرية، وتهتم بالجوهر،

وقدر من الشدة يضيف لها الإحساس بالمسؤلية. والتمادى فى أحدهما يؤثر على الصحة النفسية، أى : نضج الشخصية.

الفـــعـــل

إن المدخل لسلوك المجتمع تجاه واقعه هو موقف هذا المجتمع من حضارته، إنه الرفض فى مقابل القبول. والمصرى فى هذا يتجاوب مع مدى تقدمه، فكلما أحرز تقدما جديدا، مال للقبول. وفى الحاضر، نجد ميلا للرفض، فى كل شارع ومكان، الشكوى والتذمر، والكل لايقبل الواقع، ولايقبل أوضاع الجميع، ومن يقبل شيئا يرفض أشياء.

وليس غريبا أن يرفض الإنسان واقعا مليئا بالمشاكل، ولكن الغريب أن يرفض هذا الواقع دون أن يحاول تغييره. فالرفض فى حد ذاته قد يكون دافعا للتغيير، ولكن للرفض معنى آخر، فهو ليس نقدا يكشف عن الأخطاء، ولكنه انعزال وهجوم وتهجم.. وهكذا حال المصرى عندما لايرضيه واقعه، يهاجم بعنف، وكأنه لا يكن لوطنه حبا حقيقيا، والمعروف عنه أنه عاشق الأرض.

الرفض - إذن - نقد هدام، وهو سلاح المصرى فى مواجهة وقائع أو واقع يرفضه. فالهجوم على الواقع والمجتمع يقوم بدور تقييم الذات ونقدها، وربما عتابها. الواقع غير مرض. نعم، ولكن الكل لا يقوم بدوره كما ينبغى، لهذا فالمطلوب من كل فرد أن يبدأ من حبه واعتزازه بوطنه، ثم تقييم الواقع ليحدد المشكلات والعيوب، ثم يقوم بدوره كاملا، وفى هذا : المسئولية والواجبات التى تثقل الكاهل. فعندما تتفاقم المشكلات يكون على المواطن أن يتحمل المشكلات، ويتحمل جهدا مضاعفا لحل هذه المشكلات، ولكن للمصرى فى هذا أسلوبه : إنه الرفض العنيف الذى لاينتهى، يرفض كل شئ، ليحل نفسه من كل مسئولية وعبء، ويكتفى بالمشكلات التى يلامسها كل يوم يبحث لها عن حل. وهو يرفض المجتمع، وفى الأزمات تجده العاشق لكل ماهو مصرى، والسبب أنه يرفض المجتمع ليس كرها فيه، ولكن هروبا من واقع صعب متفاقم، وهروبا من مسئولية تثقل الكاهل وتؤلم.

يرفض المجتمع والواقع، وينزع إلى السلبية، فلا يواجه المشكلات ويبحث لها عن حل، بل يعترف بوجودها، ويعلن أنه غير مسئول عنها. لنر

ما يحدث : مشكلة اقتصادية، وتسأل فتأتيك الإجابات : المشكلة فى التجار، المستغلين، تجار العملة،... وهكذا، العديد من المسئولين، وكلهم أو أى منهم، يمثلون جماعة غير الشخص الذى يجيبك.

وهناك دائما المسئول الأساسى، وكبش الفداء : اسأل لتعرفه، المسؤل عن كل شئ، إنه "الحكومة" كبش الفداء الذى قرر المجتمع أن يقتص منه لا لجرم فعلته - حتى وإن كان لها أخطاؤها - ولكن ليحملها كل مشكلات واقعه، ويريح كاهله من إهمال السنين. إن الحكومة أصبحت هى المسئول الأساسى عن كل ما يحدث، ومع أنها عدديا لاتمثل إلا جزءا بسيطا من المجتمع، ودورها منظم وعام، أما كل شئ فهو فى يد الشعب : مشكلات البيروقراطية هى مشكلات فى سلوك الموظفين، ومشكلات الاقتصاد مشكلات فى سلوك رجال الأعمال. بالطبع للحكومة دورها ولها أخطاؤها، ولكنها تحولت لكبش الفداء، ترك الشعب لها كل شئ المشكلات والمسئوليات، ليريح كاهله.

وهكذا وضع الشعب الخطأ على أى مصادر بعيدة عنه، وماذا فى ذلك ؟ إنه الميل للتحوير، فعندما تواجه مشكلة تسبب لك ضغطا نفسيا لا تتحمله، فالحل أن تحورها، فإذا كنت المخطئ تجعل غيرك يحمل هذا الوزر، وإن كان سببها يدينك تحوره لأى سبب آخر. وهكذا يهرب الإنسان من الواقع، يرفضه، ويحوره، ويأخذ موقفا سلبيا منه.

إنه تفاقم المشكلات الذى أثقل كاهل المصرى، فأصبح الواقع شديد العنف، يسبب له ضغطا نفسيا، ولم يجد القائد أحيانا أو الحلول أحيانا... هذه وغيرها جعلته يهرب من الواقع. لهذا نحتاج بشدة إلى مواجهة الواقع، إلى إجبار كل فرد على مواجهة الواقع. فإذا واجهنا الواقع سنحتوى المشكلات، وإن هربنا ستحتوينا المشكلات. الميل للمسالمة جزء آخر من حركة فعل المجتمع تجاه الواقع، وهو سمة المصرى، وعلامة مصر (أرض السلام)، ولكن المصرى يميل أيضا للحذر بلا مبرر كاف. وهذا مايفسد الحياة، فالحياة تتغير بالمخاطرة، ولا تتطور بالحذر.

الحذر والمسالمة، معا، كأنها تجنب للواقع، ولكن المسالمة تؤدى إلى تعضيد قوة المجتمع الداخلية والخارجية ؛ لأنها تعطى نموذجا، ومبادئا، وتساعد المجتمع على الترابط مع الدول الأخرى، ولكن المسالمة لاتكون مع

المستعمر – كما حدث فى الماضى أحيانا – وهى لم تكن سلام، ولكن مسالمة، تجنب وقتى. لهذا فالميل للمسالمة يفيد المجتمع، ولكن يجب ألا يمتد إلى من يجاوز حقوقه ليتعدى على حقوقنا.

أما الميل للحذر، فلا مبرر لـه، والوسطية محمودة فى هذا، وربما قدر من الميل للمخاطرة والمغامرة يرفع درجة الحراك الاجتماعى، والتطور والتغيير بمعدلات كبيرة، وهذا ما نحتاجه. والبداية هى : تخلص المصرى من الخوف الكامن فى أعماقه، خوف السنين، والمعاناة. فكشف الواقع ودراسته، والعلم والمعرفة، وغزارة المعلومات، ستمكن المصرى من الإمساك بمصير واقعه وحياته، وكلما استطاع التحكم فى الواقع، كلما قل الخوف، وازدادت المخاطرة، والقدرة على الخروج عن المضمون والمألوف.

وفى الفعل، ظهر ميل للفهلوة لم يكن متأصلا فى المجتمع، إنه العمل من أجل المتعة. فإذا تحققت المتعة، لم يعد للعمل قيمة. وجه آخر لأخطر مشكلات المجتمع. فالحاجة ملحة للكفاح، لقيم الإنجاز والعمل، ومن حق الإنسان أن يتمتع، ومن واجباته أن يعمل لكى يحقق إنجازا يفيده، ويفيد الآخرين، ويفيد المجتمع.

يبقى فى النهاية : معدل النشاط، فإن سرت فى الطريق، وكنت على عجل من أمرك، ستكتشف أن الجميع يتحركون ببطء شديد، إنه رتم الحياة المصرية : البطء. الكل يعمل، ولكن دون نشاط متفجر.

لهذا نحتاج إلى قدر أكبر من النشاط والحيوية، والبعد عن الخمول، نحتاج للنجاح والإنجاز. ففى ظل أى نظام اقتصادى : يحقق المجتمع نجاحه بقدرما يبذله الشعب من جهد مخلص يهدف إلى تحقيق أفضل إنجاز ممكن. ويحتاج هذا إلى دافعية، وعودة إلى قيم العمل والمهارة، وجودة الحرفة. وهذا لن يحدث إلا بتعديل أسلوب العمل والإدارة، فى جميع المؤسسات من خاصة لعامة، ووضع سياسات محددة، تحدد قدر الجهد المطلوب، وتحدد الثواب والعقاب.

ولكن فى ميل المصرى للخمول جانب آخر، وهو : البطء، وعلاجه ليس فى رفع رتم الحياة لمستوى ما يحدث فى الغرب. ففى مصر يستمتع الإنسان بالحياة، يعيشها ويشعر بها، ولكن فى الغرب تهرب الحياة من الإنسان، فلا يدرى إلا عند سن المعاش أن الحياة العملية أنتهت، وما يتبقى له

يكون فرصته في معايشة الحياة. لهذا، نحتاج إلى النشاط، وليس إلى السـرعة المجنونة.

هذه وتلك بعض من سماته، إنه المصرى، الذى تحدد بكونـه متميزا، وتميز بكون تاريخه الطويل : انتصر وانهزم، وهذا قانون الحياة، ولكنه الآن يقف فى مفترق الطرق، ويكاد يبدو صامتا لا يفعل شيئا.. يقف فى صمت.

ربما تكون الوقفة هى مفتاح الحل، وقفة مع النفس يرى فيها سماته وتكوينه ؛ ليعرف من هو ؟ ولماذا ؟ يحدد منـاطق الضعف ومنـاطق القـوة ؛ ليغير الأولى، ويستثمر الثانية. وصف الذات، ثم تقييمها، ثـم تحديد مشـكلات العصر، ولهذا كله أمامه فترات تقصر ولا تطول، وعليه أن يفكر دون أن تتوقف يده عن العمل. ومن هنا، أو هناك، سيجد طريق التقدم والتطور.

المراجـــع

١-جمال حمدان. شخصية مصر : دراسة في عبقرية المكان. (٤أجزاء). القاهرة : عالم الكتب، ١٩٨٠ - ١٩٨٤.

٢-أ. تيرى برثرو. الفروق بين العرب والأمريكين فى الحكم على الرسائل المكتوبة (مترجم) فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

٣- لينون ميليكيان : دراسة استطلاعية للأقوال المستعملة فى بعض مراحل دورة الحياة فى قطر. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

٤-نبيل صبحى حنا : أنثروبولوجيا جسم الإنسان : مع دراسة تفصيلية للروائح وتأثيرها على التفاعل الاجتماعى. فى محمود الجوهرى (محرر) الكتاب السنوى لعلم الاجتماع (العدد السابع). القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٤.

٥-علياء شكرى. دراسة عادات الطعام وآداب المائدة فى الوطن العربى. فى محمود الجوهرى (محرر) الكتاب السنوى لعلم الاجتماع (العدد الأول). القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٠.

٦-نبيل صبحى حنا. البناء الاجتماعي والثقافة في مجتمع الغجر. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.

٧- نعمات أحمد فؤاد. شخصية مصر فى الأدب الشعبى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

٨ -عبد الرحمن الجبرتى. تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار. بيروت : دار الجيل، بدون تاريخ.

٩-إدوارد لين. (ترجمة عدلى طاهر). المصريون المحدثون : شمائلهم وعاداتهم. القاهرة : دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٧٥.

١٠-ج. دى شابرول. (ترجمة زهير الشايب). دراسة فى عادات وتقاليد سكان مصر الحديثة. فى علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر. (الجزء الأول). القاهرة : مدبولى، ١٩٧٩.

١١- مصطفى سويف. إطار أساسى للشخصية : دراسة حضارية مقارنة على نتائج التحليل العاملى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات فى علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

١٢-صفوت فرج وأحمد خيرى. الخصوصية الحضارية والتصنيف العاملي للانبساط والعصابية : دراسة على عينة سعودية. القاهرة : كانون، ١٩٨٦.

١٣-صموائيل مغاريوس. ملخص تقرير اللجنة النفسية في بحث احتياجات الطفولة في ج.م. ع في سمية فهمي (محرر) الكتاب السنوي الأول للجمعية المصرية للدراسات النفسية. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
١٤-إبراهيم قشقوش. دراسة عن سمات الشخصية لتلاميذ واحة سيوه. في سمية فهمي (محرر) الكتاب السنوي الثالث للجمعية المصرية للدراسات النفسية. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
١٥-مصري عبد الحميد حنوره. الريف والحضر في المجتمع المصري: مقارنة بين مستويات التوتر النفسي. دراسة تجريبية. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثاني). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
١٦-لويس كامل مليكه. الشخصية البدوية. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس آلاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثاني). القاهرة: الهيئة المصريـة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
١٧-ناهد رمزي. الإبداع والحضارة : دراسة تجريبية من خلال التنشئة الأسرية للإناث. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الثالث). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
١٨ -محمد سلامه آدم. اتجاه التحرر – المحافظة : دراسة تتبعية بين العمال والفلاحين. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الثالث). القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
١٩-زينب شاهين. المنهج الأنثرمبولوجي و واقع المجتمع المصري. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٥.
٢٠-محمود السيد أبو النيل. الفروق بين عينة الوجه القبلي وعينة الوجه البحري في الاتجاه نحو تنظيم الأسرة. في محمود السيد أبو النيل (إعداد) علم النفس الاجتماعي : دراسات عربية وعالمية. (الجزء الأول). القاهرة : الجهاز المركزي للكتب الجامعية، ١٩٨ ٤، ط ٣.
٢١-ناهد رمزي. التنشئة الأسرية والنمط الشخصي للإناث : دراسة تجريبية في ثلاث حضارات. في مصطفى تركي (محرر) بحوث في سيكولوجية الشخصية بالبلاد العربية. الكويت : مؤسسة الصباح، ١٩٨ ٠.
٢٢-جابر عبد الحميد جابر. دراسة مقارنة للاتجاهات الوالدية وأساليب التنشئة الاجتماعية لثلاث عينات عربية. في جابر عبد الحميد جابر وسليمان الخضري الشيخ. دراسات نفسية في الشخصية العربية. القاهرة : عالم الكتب ١٩٧٨.
٢٣-جابر عبد الحميد جابر. مقارنة بين نمو المراهقة في كل من المجتمعين القطري والإنجليزي باستخدام طريقة تكميل الجمل. في جابر عبد الحميد جابر وسليمان

الخضرى الشيخ. دراسات نفسية في الشخصية العربية. القاهرة : عالم الكتب، ١٩٧٨ .
٢٤-عطية محمود هنا. دراسات حضارية مقارنة فى القيم. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥.
٢٥-محمود السيد أبو النيل. دراسة ثقافية مقارنة فى القيم بين طلاب الإمارات من ثلاث مجتماعات عربية : الإمارات، وفلسطين، وسوريا. فى محمود السيد أبو النيل (إعداد) علم النفس الاجتماعي دراسات عربية وعالمية (الجزء الثانى). القاهرة : الجهاز المركزى للكتب الجامعية، ١٩٨ ٤، ط ٣.
٢٦-حسن أحمد عيسى ومصرى عبد الحميد حنوره. قيم شباب الجامعات : دراسة حضارية مقارنة. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٥.
٢٧- محمود الزيادى. أثر اختلاف النظم الجامعية فى التوافق الدراسى للطلبة: مقارنة بين مجموعة من طلبة الجامعة الأردنية ومجموعة من طلبة جامعة عين شمس. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٢٧-مصطفى سويف. استجابات التطرف والاعتدال وعدم الاكتراث : دراسة حضارية مقارنة. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٢٩-أحمد عكاشة وآخرون. الاضطرابات السيكياترية فى مصر وليبيا : دراسة حضارية مقارنة. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الثالث). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
٣٠-محود السيد أبو النيل. دراسات حضارية مقارنة فى الشخصية. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٥.
٣١-جابر عبد الحيمد جابر. دراسة مقارنة فى الشخصية القطرية والعراقية والمصرية والأمريكية. فى جابر عبد الحميد جابر وسليمان الخضرى الشيخ. دراسات نفيسة في الشخصية العربية. القاهرة : عالم الكتب، ١٩٧٨ .
٣٢- لينون مليكيان. بعض المتغيرات المرتبطة بالتسلطية فى مجموعتين حضاريتين. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة، ١٩٦٥.
٣٣محود السيد أبو النيل. دراسة حضارية مقارنة بين المصريين والأمريكيين فى الاستجابة لاختيار الشخصية الإسقاطى الجمعى. فى لويس كامل مليكه (محرر)

قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الثالث). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
٣٤-لويس كامل مليكه. الفروق بين الجنسين في إطار حضارى. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٣٥-محى الدين أحمد حسين، مرفت أحمد، وعائشة السيد شرف الدين. المقارنة بين التنشئة التى تعيشها الفتاة الجامعية في أسرتها والتنشئة التى تتمناها. محى الدين أحمد حسين (محرر) دراسات في شخصية المرأة المصرية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.
٣٦-محى الدين أحمد حسين، عائشة السيد شرف الدين، ومرفت أحمد. المحاور الأساسية لتنشئة الفتيات الجامعيات في الأسرة المصرية : دراسة عاملية. في محى الدين حسين (محرر) دراسات في شخصية المرأة المصرية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.
٣٧-محى الدين أحمد حسين، مرفت أحمد، وعائشة السيد شرف الدين. أساليب تنشئة الأسر المصرية لفتياتها الجامعيات وعلاقتها بسلوكهن العدوانى واتجاهاتهن التسلطية. في محى الدين أحمد حسين (محرر) دراسات في شخصية المرأة المصرية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.
٣٨ -محى الدين صابر. التفكير الغيبى والسلوك الاجتماعى عند الأزاندى. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعى في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.
٣٩-محى الدين صابر. التنشئة الاجتماعية عند الأزاندى. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٤٠-حامد عمار. التنشئة الاجتماعية في قرية مصرية : سلوا - أسوان. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة، ١٩٦٥.
٤١-مصطفى فهمى. التنشئة الاجتماعية وذكاء أطفال الشيلوك في جنوب السودان. في لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥.
٤٢-فرج أحمد فرج. التطور الاجتماعى وآثاره النفسية في مصر. في سمية فهمى (محرر) الكتاب السنوى الأول للجمعية المصرية للدراسات النفسية. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

٤٣- أحمد زايد. ظاهرة سكنى المقابر فى مدينة القاهرة. بين نظرية التضخم الحضرى والتحليل التاريخى البنائى. فى محمود الجوهرى (محرر) الكتاب السنوى لعلم الاجتماع (العدد الثالث). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٢.
٤٤- كاميليا عبد الفتاح. سيكلوجية المرأة العاملة. بيروت : دار النهضة العربية، ١٩٨ ٤.
٤٥- محمد سلامة آدم. المرأة بين البيت والعمل. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨ ٢.
٤٦-مديحة السفطى. الأسرة والمسكن : العلاقة بين المكان والزمان فى سباق التغير الاجتماعى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات فى علم النفس الاجتماعى فى الوطن العربي (المجلد الرابع) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٥.
٤٧-محمد عثمان نجاتى. المدنية الحديثة وتسامح الوالدين.. القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٧٤، ط ٢.
٤٨ - زين العابدين درويش. مكانة المهنة وظروف التغير فى المجتمع المصرى المعاصر. فى محمود الجوهرى (محرر) الكتاب السنوى لعلم الاجتماع (العدد الرابع). القاهرة : دار المعارف، ١٩٨ ٣.
٤٩-نادية حليم سليمان. تكامل المهاجرين مع النمط الحضرى للقاهرة الكبرى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٥.
٥٠-محمد عماد الدين إسماعيل. تغير اتجاهات الوالدين نحو مستقبل أبنائهم كمقياس للتغير الاجتماعى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم االنفس الاجتماعي فى البلاد العربية (المجلد الثانى) . القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٥١- لويس كامل مليكه. بين الإيجابية واللامبالاة : دراسة تتبعية لاتجاهات القرويين نحو العمل الجماعى فى خمس سنوات. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات فى علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٥٢-حامد سعيد. دعوة إلى درس. فى سمية فهمى (محرر) الكتاب السنوى الأول للجمعية المصرية للدراسات النفسية. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
٥٣-جون ديوى. (ترجمة زكريا إبراهيم) الفن خبرة. القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٦٣.
٥٤-صفوت فرج. الإبداع والمرض العقلى. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.
٥٥-عبد الستار إبراهيم. أصالة التفكير : دراسات وبحوث نفسية. القاهرة : الأنجلو، بدون تاريخ.

٥٦-عبد الستار إبراهيم. آفاق جديدة في دراسة الإبداع. الكويت : وكالة المطبوعات، بدون تاريخ.
٥٧- عبد الحليم محمود السيد. الإبداع والشخصية : دراسة سيكولوجية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٧١.
٥٨ -محي الدين أحمد حسين. القيم الخاصة لدى المبدعين. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١.
٥٩-يوسف مراد. الاتجاهات الراهنة في الفن المعاصر. في مراد وهبة (محرر) يوسف مراد والمذهب التكاملي. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ (نشر أصلا في ١٩٥٩).
٦٠-يوسف مراد. التحليل النفسي والإبداع الفني. في مراد وهبة (محرر) يوسف مراد والمذهب التكاملي. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ (نشر أصلا ١٩٦١).
٦١-مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٩، ط ٣.
٦٢-مصري عبد الحميد حنورة. الأسس النفسية للأبداع الفني في الرواية. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
٦٣-مصري عبد الحميد حنورة. الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١.
٦٤-شاكر عبد الحميد سليمان. الأسس النفسية للعملية الإبداعية في فن التصوير. رسالة دكتوراه تحت إشراف أ.د. مصطفى سويف. كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٤ (غير منشورة).
٦٥-يوسف مراد. تأثير الألوان على الحالة النفسية والجسمية. في مراد وهبة (محرر) يوسف مراد والمذهب التكاملي. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ (نشر أصلا في ١٩٦٠).
٦٦- محمود السيد أبو النيل، علم النفس الاجتماعي : دراسات عربية وعالمية (الجزء الثاني) القاهرة : الجهاز المركزي للكتب الجامعية، ١٩٨٤، ط ٣.
٦٧-هنري عيروط اليسوعي. (ترجمة م. غلاب) الفلاحون. القاهرة : مجموعة الإنتاج، بدون تاريخ.
٦٨ - فاطمة حسين المصري. الشخصية المصرية : من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري، دراسة نفسية تحليلية أنثروبولوجية. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
٦٩-قاسم عبده قاسم. الحرف المتصلة بالحياة اليومية في مصر في عصر السلاطين المماليك. في محمود الجوهري (محرر) الكتاب السنوي لعلم الاجتماع (العدد الثاني). القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١.

٧٠-نعمات أحمد فؤاد. شخصية مصر فى الأدب الشعبى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

٧١-عبد الله محود سليمان. مدى توفر عوامل الابتكار فى الثقافة العربية المعاصرة. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات فى علم النفس الاجتماعي فى الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

٧٢-محمود فهمى الكردى. المدينة المصرية : مشكلاتها وظواهرها. فى محمود الجوهرى (محرر) الكتاب السنوى لعلم الاجتماع (العدد الرابع). القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.

٧٣-محمود الشنيطى. القصة القصيرة فى المجلات المصرية : دراسة فى تحليل المضمون. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

٧٤-ناهد رمزى. سيكولوجية المرأة. القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٨٤.

٧٥- أحمد مجدى حجازى. الفلاحون فى العالم الثالث : دراسة للدور السياسى للفلاحين المصريين. فى لويس كامل (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥).

٧٦- سيد عويس. ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الأول). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

٧٧- سيد عويس. الخلود فى حياة المصريين المعاصرين. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٧٨ -سيد عويس. حديث عن المرأة المصرية : دراسة ثقافية أجتماعية. بدون ناشر، ١٩٧٧.

٧٩-محمود الجوهرى. علم الفولكلور : الجزء الثانى : دراسة المعتقدات الشعبية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٠.

٨٠-محمود الجوهرى، وسعاد عثمان، وعلى المكاوى. الولى الطفل : شواهد حية من الواقع المصرى المعاصر. فى محمود الجوهرى (محرر) الكتاب السنوى لعلم الاجتماع (العدد الثالث). القاهرة دار المعارف، ١٩٨٢.

٨١-محمود فهمى الكردى. سكان المقابر بمدينة القاهرة : دراسة اجتماعية ميدانية. فى محمود الجوهرى (محرر) الكتاب السنوي لعلم الاجتماع (العدد السادس). القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٤.

٨٢- نجيب إسكندر إبراهيم، ورشدى فام منصور. التفكير الخرافى : بحث تجريبى. فى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات فى علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (المجلد الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية اعامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

٨٣- سامية حسن الساعاتي. ظاهرة السحر فى مدينة مصرية : بحث ميدانــي. فـى لويس كامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي فـي الوطـن العربـي (المجلـد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٥.
٨٤- محمود السيد أبو النيل. سيكولوجة الشائعات فى المجتمع المصرى. فى لويس كـامل مليكه (محرر) قراءات في علم النفس الاجتماعي في الوطن العربي (المجلد الرابع). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨ ٤، ط٣.
٨٥- محمود السيد أبو النيل. سيكولوجية الشائعات فى المجتمع المصرى. فى محمود أبـو النيل (إعداد) علم النفس الاجتماعي : دراسات عربية وعالمية (الجز الأول). القاهرة : الجهاز المركزى للكتب الجامعية، ١٩٨ ٤، ط٣.
٨٦- محمود الشحات. دراسة سوسيولوجية اجتماعية للشائعات فى قرية مصرية (عـرض للدراسة). فى محمود أبـو النيـل (إعـداد) علـم النفس الاجتمـاعي : دراسـات عربيـة وعالمية (الجزء الأول). القاهرة : الجهاز المركزى للكتب الجامعية، ١٩٨ ٤، ط٣.
٨٧- زكى نجيب محمود. في مفترق الطرق. القاهرة : دار الشروق، ١٩٨٥.
٨٨ - حسين مؤنس. أمسـية ثقافيـة (حديث تليفزيونـى). القـاهرة : التليفزيـون المصـرى، مارس ١٩٨ ٦.
٨٩- مصطفى سويف. الحضارة والشخصية. المجلـة الاجتماعيـة القوميـة، ١٩٨ ٥، ٢٢، ١٩-٣١.
٩٠- صفوت فرج. المضمون بين التحليل والأبعاد : آفاق جديدة لتطوير الأسلوب. بحث قدم لندوة قياس الرأى العام فى مصر. القاهرة، ١٩٨ ١.
٩١- محمود البسيونى. أسرار الفن التشكيلي. القاهرة : عالم الكتب، ١٩٨٠.
٩٢- رفيق حبيب. نتائج غير منشورة. القاهرة، ١٩٨ ٤.
٩٣- سلوى الملا. المستوى الاقتصادى الاجتماعي فى علاقته بالتوتر النفسـي. فـى سمية فهمى (محرر) الكتاب السنوي الثالث للجمية المصرية للدراسات النفسية. القـاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦.
٩٤- محمد فرغلى فراج. استخدام مقاييس جيلفورد للشخصية فى مصر. فى سمية فهمـى (محرر) الكتاب السنوى الثالث للجمعية المصرية للدراسات النفسية. القاهرة : الهيئـة المصرية العامى للكتاب، ١٩٧٦.
٩٥- نعمات إسماعيل علام. فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، القاهرة : دار المعـارف، ١٩٧٩.
٩٦- نعمات إسماعيل علام. فنون الشرق الأوسط في العصـور الإسـلامية. القـاهرة : دار المعارف ١٩٨ ٢.
٩٧- نعمات إسماعيل علام. فنون الشرق الأوسط في الفـترات الهيلينسـتية - المسـيحية - الساسانية. القاهرة دار المعارف، ١٩٨ ٠.

٩٨ – نعمات إسماعيل علام. فنون الغرب في العصور الحديثة. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.

٩٩– حسين فوزى (محرر). محيط الفنون : الجزء الأول : الفنون التشكيلية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٠.

١٠٠– ثروت عكاشة. الفن المصرى (الجزء الثالث)، القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٦.

١٠١– عبد المنعم الصاوى. (محرر). تاريخ مصر القديمة وآثارها : العصر اليوناني الروماني (المجلد الأول : الجزء الثانى). القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨ .

١٠٢– سعاد ماهر. الفن القبطي. القاهرة : الجهاز المركزى للكتب الجامعية، ١٩٧٧.

١٠٣– أبو صالح الألفى. الفن الإسلامى : *أصوله، فلسفته، مدارسه*. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٤.

١٠٤- م. س. ديماند. الفنون الإسلامية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٢.

١٠٥- ثروت عكاشة. القيم الجمالية في العمارة الإسلامية. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١.

١٠٦- ثروت عكاشة. تاريخ الفن : التصوير الإسلامي (الجزء الخامس). بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧.

١٠٧- ثروت عكاشة، تاريخ الفن : التصوير الفارسي والتركي (الجزء السادس). بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.

١٠٨ – صبحى الشارونى. ٧٧ سنة مع الفنون الجميلة في مصر. القاهرة : الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٨٣.

١٠٩- محمود البسيونى. الفن فى القرن العشرين. القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣.

١١٠- نعيم عطية. حصاد الألوان : دراسات في الفن التشكيلي. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

١١١- القاهرة في ألف عام ٩٦٩ – ١٩٦٩. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩.

١١٢- صبحى الشارونى. صلاح طاهر. القاهرة : الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٨٥.

١١٣- إبداع، ٤ (١)، ١٩٨٦.

١١٤- رشدى إسكندر. أدهم وانلي. القاهرة : الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٨٤.

١١٥- محمد صدقى الجباخنجي. محمد صبري. القاهرة : الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٨٥.

١١٦- إبداع، ٤ (١٢)، ١٩٨٥.

١١٧- إبداع، ٤ (١)، ١٩٨٦.

١١٨- بدر الدين أبو غازى. رمسيس يونان. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

١١٩- بدر الدين أبو غازى. المثال مختار. القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.
١٢٠- كمال الملاخ، وصبحى الشارونى. الإخوان سيف وأدهم وانلى. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
١٢١- بدر الدين أبو غازى. محمود سعيد. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
١٢٢- بدر الدين أبو غازى. يوسف كامل. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.
١٢٣- بدر الدين أبو غازى. راغب عياد. القاهرة : الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٨٥.
١٢٤- الشموع، ١ (١)، ١٩٨٦.
١٢٥- نعيم عطية. العين العاشقة. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦.
١٢٦- الشموع، ٢ (١)، ١٩٨٦.
١٢٧- أحمد أحمد يوسف. محمد حسن. القاهرة : دار المعارف، بدون تاريخ.

128- Alrabaa, s. Language effectivily; A sociolinguistic study. In M. El Gawhary (Ed.) Egyptian Yearbook of sociology (Vol. 7). Cairo: Dar Al - Maaref, .1983

129- Gregory, S.W.Jr., & Wahba, K.M.S. The situated use of Inshaallah. In M. el-Gawhary (Ed.) Egyption yearbook of sociology (Vol. 7). Cairo: Dar Al Maaref, .1984

130- Peabody, D. National characteristics. London: Camridge, .1985

131- Mckay, J.p.; Hill, B.D., & Buckler, J. A history of world societies. Boston: Houghton Mifflin, .1984

132- Adler, A. (H.L. Ansbacher & R.R Ansbacher "Ed."). Superioity and social interest. New york: Norton, .1979 (Originally published 1937-1928).

133- Frud, .5 Introductory Lectures of psycho-analysis (Vol.1). London: 1976 (Originally published 1917 - 1916).

-134 Freud, S. On psychopathology (Vol1.0). London; pelican, .1979 (Origiablly published 1894 - 1926).

135- Jung, C.G. Analytical psychology; Its theory and practice. London: Routledge & Kegan paul, .1968 (Originally published 1935).

136- Jung, C.G. Four archetypes. London; Routledge & Kegan paul , .1969(Originally publisged 1954-4 198).

137- Maslow, A.H. Toward a psychology of being. New York; Vannostrand Rrinhold, 1968, 2nd ed.

138- Maslow, A.H. The farther reaches of human nature. London: penguin, .1971

139- Rogers, C.R. On becoming a person. Boston; Houghton Mifflin, .1961

140- Cattell, R.B. personality and learning theory (vol.1). New York: springer, .1979

141- Cattell, R.B. The inheritance of personality and ability: Research methods an findings. New York; Academic press, .2 198

142- Eysnck, H.J. A model for personality. Berlin: springer, .1 198

143- Kline, p. The work of Eysenck and Cattell. In F. Fransella (Ed.) Personality; theory, measurement and research. London: Methuen, .1 198

144- Bandura, A. Princiles of behavior modification New York: Holt, Rinehart and Winston, .1969

145- Bandura, A. Social Learning theory. New Jersy; Prentice-Hall, .1977

146- Mischal, W. Personality and assessment. New York; Wiley, .1968

147- Mischel, W. Introuction to personality. New york; Holt, Rinehart and, Winston, 1976, 2nd ed.

148- Mischel, w. On the interface of cognition and personaltiy; Beyond the person situation debate. American Psycholoist, 1976, 34, 740, .754

149- Rotter J.B. Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement. psychological Monographs, 1966, 80 (1) (whole no. 609) , .28-1

150- Cook, M. Levels of personality. Londo: Hoff, Rinehart & winston, .4 198

151- Ben , D.J. & Allen, A. On predicting some of the people some of the time: The search for cross-situational consistencies in behavoior. Psychological Rrview, 1974, 1 8, 5052-60.

152- Bem, D.J. & Funder, D. Predicting more of the people more of the time; Assessing the Presonality of situations. Psychological Review, 1978, 85, 48 5-50.1.

153- Endler, N.S. & Magnusson, D. Toward an interactional psychology of personality, Psychological Bulletin, 1976,44,974-956.

154- Epstein, S. The stability of behavior; I. On predicting most of the people much of the time. Journal of personality and Social psychology, 1969,37,1097 - 1126.

155- Epstein, S. The stability of behavior: II. Implications for psychological research. American psychologist, 1980,35, 80.6

156- Epstein, S. The stability of behavior across time and stituations. In R. Zucher, J. Aronoff, & A. I. Rabin (Eds) Personality and the predicition of behavior. San Diego, CA: Academic press, .4 198

157- Epstein, S. & O'Brien, E.J. The person-situation debate in historical and current perspective. Psychological Bulletin, 5 198, 98, .537-513

158- Feshback, S. The environment of personality. American Psychologist, 1978, 33, .455-447

159- Abdel-Khalek, A.M. & Eysenck, S.B.G. A cross-cultural study of perosnality: Egypt and England. Research in Behavior and Persoality, 198 3,3,.226-215

160- Eysenck, S. B. G. , Humphery , N., & Eysenck , H. J.the structure of personality in australain as compared with english subjects. The Journal of Social Psycholgy, 1980, 112 , 167 - .173

161- Lojk , I. ,Eysenck , S.B. G., & Eysenck , H. J. National differences in personality : yugoslavia and england. British Journal of Psychology , 1979 , 70 , 1 38 .7 38-

162- Lwaaki , S. , Eysenck , S.B.G. , & Eysenck , H. J. Differences in personality between Japanese and English. The Journal of Social Psychlogy , 1977 , 102, .33-27

163- Lwawaki, S. ; Eysenck, S.B.G., & Eysenck, H.J. The universality of typology: A comparison between English and Japanese School children. The Journal of Social Psychology, 1980, 112, .9-3

164- Tarrier, N. ; Eysenck, S.B.G; & Eysenck, H.J. National differences in personality: Brazil and England. Persoanlity & Individual Differences, 1980, 1, .171-164

165- Devos, G.A. & Hippler, A.A Cultural psychology : Comparative studies of human behavior. In G. Lindzey & E. Aronson (Ed). The Handbook of social psychology (Vol. 4). New Delhi: Amerind, 1969, 2nd ed.

166- Inkeles, A. & Levinson, D.J. National Character: The study of model personality and socioctural systems. In G. Lindzey and E. Aronson (Eds). The Handbook of social psychology (Vol4.). New Delhi: Amerind, 1969, 2nd ed.

167- Bock, P.K. Continuities in psychological anthropology: A historical introduction. San Francisco: Freeman, 1980.

- 168 Sarason, S.B. Psychology misdriected. New York: Free press, .1 198

169- House, J.S. Social structure and personality. In M. Rosenderg & R.H. Turner (Eds.) Social psychology: sociological perspectives. New York: Basic Book, .1 198

170- Mead, M. Male and Female. London: Pelican, 1950.

171- El-Khashab, S.M. & Butler, E.W. Observations on contemporary American and Egyptian family. In M. El-Gawhry (Ed.) Egyptian yearbook of sociology (Vol6.) Cairo: Dar Al-Maaref, .4 198

172- Hoffman, M.A. Egypt before pharaohs. London: Routledge & Kegan Paul, .1979

173- Barron. F. The dispostion toward originality. In P.E. Vernon (Ed.) Creativity. London : penguin, 1970. (Originally published 1955).

174- Cattall, R.B. & Butcher, H.J. Creativity and personality. In P.E. Vernon (Ed.) Creativity. London: penguin, 1970 (Origially published 1968).

175- Mackinnon, D.W. The personality correlates of creativity. London: Penguin, 1970 (originally pulished 1962).

176- Taylor, C.W. & Ellison, R.L. Prediction of creativity With the biographical inventory. In P.E. Vernon (Ed.) Creativity. London: penguin, 1960 (originally published 1964).

177- Fisher, J.D.; Bell, P.A.; & Baun, A. Environmental psychology. New York Holt, Rinehart and Winston, 4 198 , 2nd ed.

178- Barnouw, V. Culture and personality. Illinois: Dorsey press, .1985

179- Hegazi, A.M. ɩeasantry movements in Egypt. In M. El-Gawhary (Ed.) Egyptian Yearbook of sociology (Vol5.). Cairo: Dar AL-Maaref , .1983

180- EL-Shamy, H.M Belief charcters as anthropomorphic psychosocial realities; The Egyptian case. In M. EL-Gawhary (Ed.) Egyptian yearbook of Sociology (Vol4.). Cairo: Dar AL-Maaref, 1983.

181- Critchfield, R. Shahhat: An Egyptian. Cairo: AUC press, 1978.

182- Rugh,A.B. Family in contemporary Egypt. cairo: AUC press, 1984.

183- Budd, R.W.; Thorp, R.K. ; Donohew, L. Content analysis of communications. New York: Macmillan, .1967

184- Holsti, O.R. Content analysis. In G. Lindzey & E. Aronson (Eds.) The handbook of social psychology (Vol2.) : New Delhi: Amerind, 1969, 2nd ed.

185- BaiLey, K.D. Methods of social research. New York: Free press, 1982, 2nd ed.

186- Deaux, K.& Wrightsman, L.S. Social psyahology in the 80,s. California: Brooks/Cols, 1984, 4th ed.

187- Cook, R.M. Greek art: Its development, character and influence.London: Pelican, .1972

188- Barocas, c. Monuments of civilization: Egypt. New York: Grosset and Dunlap, .1972

189- Abbate, F. (Ed.) Egyptain art. London: Peerage Books, .1972

190- ALdred, C. Egyptian art. London: Thames and Hudson, 1980.

191- Spencer, A.J. Death in ancient Egypt.London: pelican, .1982

192- Smith, W.S. The art and architecture of ancient Egypt. London: pelican, .1981

193- Hooke, S.H. Middle eastern mythology. London: pelican, .1963

194- Alderd, C. Jewels of the pharaophs: Egyptian jewelry of the dynastic period. London: Thames and Hadson, . 1978

195- Roux, G. Ancient Iraq. London: pelican, 1980.

196- Krautheimer, R. Early Christian and Byzantine archiecture. London: Pelican, 1981.

الكتاب في سطور

بعيدا عن نزاعات السياسة وصراعات الأيديولوجيا [illegible] ينبغي على كل أمة أن تكتشف [illegible] شخصيتها [illegible] فبالفهم الواعي لثقافة الأمة والإدراك [illegible] لملامح شخصيتها ، يمكن أن تبدأ أي محاولة جادة للنهضة ؛ لهذا فإن شخصية مصر ، وهويتها ، يجب أن تظل هدفا للمعرفة التي تبغي التقدم ؛ فعن طريق المعرفة [illegible] المعرفة فقط ، يمكن أن نتجاوز أزماتنا الراهنة ؛ لأنها [illegible] أصيل منها [illegible] أزمات أمة فقدت معرفتها وإدراكها لذاتها

من هنا تظهر أهمية هذا الكتاب ؛ إذ أنه رحلة علمية في ملامح الشخصية المصرية عبر ٥٠ قرنا [illegible] تظهر فيها الملامح الممتدة عبر الزمن ، وكذلك الملامح المعبرة عن كل مرحلة .

المؤلف في سطور

دكتور / رفيق حبيب

- من مواليد ١٩٥٠ [illegible]
- حصل على دكتوراه الفلسفة في علم النفس في عام ١٩٨٨
- له العديد من المؤلفات منها :
- "الإحياء الديني" ١٩٩١ .
- * "المسيحية والحرب" ١٩٩١ .
- * "من يحكم مصر" ١٩٩٠ [illegible] .
- * "مصر القادمة" ١٩٩[illegible]

تصدر هذه السلسلة عن مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات
٤ ش ٩ ب المعادي - ت ٣٧٥٢٠٣٣
مدير المركز والمشرف على السلسلة [illegible] زهران

هذه السلسلة تهتم أولا وأخيرا بمصر في مواجهة المناخ المشبوه الذي يحاول أن [illegible] منها وجودها الحضاري المتميز والعربي في المنطقة .. بل وفي العـ[illegible]